



486° Livraison.

3^e Période. — Tome Dix-Huitième. 1^{er} Décembre 1897.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1^{er} DÉCEMBRE 1897

TEXTE

- I. HANS HOLBEIN SUR LA ROUTE D'ITALIE : LUCERNE ; ALTDORF (1^{er} article), par M. Pierre Gauthiez.
- II. FRANÇAIS, par M. Émile Michel, de l'Institut.
- III. LA VILLA D'HADRIEN, par M. Pierre Gusman.
- IV. LE STYLE EMPIRE SOUS LOUIS XV, par M. Gaston Schéfer.
- V. LE PORTRAIT DE GIOVANNA TORNABUONI PAR DOMENICO GHIRLANDAJO, par M. Maurice Paléologue.
- VI. LA COLLECTION HAINAUER, par M. Émile Molinier.
- VII. UN RÉNOVATEUR DE L'ART INDUSTRIEL : WILLIAM MORRIS, par M. Henri Frantz.
- VIII. « MARGOT L'ENRAGÉE », UN TABLEAU RETROUVÉ DE PIERRE BREUGHEL LE VIEUX, par M. Henri Hymans.
- IX. CHRONIQUE MUSICALE : Académie nationale de musique : *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, de Richard Wagner, par M. Paul Dukas.
- X. BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1897, par M. Auguste Margaillier.

GRAVURES

- Frontispice pour les œuvres d'Erasmus, par Hans Holbein le jeune (ancien Musée Fæsch, à Bâle), encadrement de page ; Enseigne pour un maître d'école, peinte par Hans Holbein le jeune, en 1516 (Musée de Bâle) ; Portraits d'Enfants, par Ambroise Holbein (ibid.).
- Le peintre Français dans son atelier, en tête de page ; Œuvres de Français : Vue de Gênes, dessin à la mine de plomb (appart. à M. Ch. Busson) ; Une Mare près de Senlis, dessin d'après nature ; Ronces et fougères, dessin ; Sous bois, dessin ; Branche de chêne, dessin, en cul-de-lampe.
- Matinée de printemps*, dessin à l'encre de Chine, par Français : phototypie tirée hors texte.
- La Villa d'Hadrien : Le Palais impérial, en tête de page ; Le Serapeum de Canope ; Le Pœcile ; La Nymphée ; Le Prytanée, gravures sur bois originales de M. Pierre Gusman ; Buste d'Hadrien (Musée du Vatican).
- Cheminée, composée par Piranesi, en tête de page ; Frontispice du « Recueil des Vases », composé par le même ; Cheminée du cabinet de Jean Hope, composée par le même (1769) ; Cheminée, composée par le même (1769) ; Cheminée (château du comte d'Exeter, à Burghley), composée par le même (1769) ; Cheminée, composée par le même (1769) ; Cheminée, composée par Percier et Fontaine (1804).
- Médaille de Giovanna Tornabuoni, par Niccolò Fiorentino, en lettre ; Giovanna Tornabuoni, terre cuite, école florentine, fin du x^e siècle (coll. G. Dreyfus) ; Composition tirée des « Métamorphoses » d'Ovide, plaquette en marbre, école ferraraise, fin du x^e siècle (coll. G. Dreyfus).
- Giovanna Tornabuoni*, par Domenico Ghirlandajo : héliogravure Fillon et Heuse, tirée hors texte.
- Neptune*, par Andrea Briosco dit Riccio : eau-forte de M. P. Halm, tirée hors texte.
- William Morris, par M. G.-F. Watts.
- Margot l'Enragée, par Pierre Breughel le vieux (coll. de M. Mayer van der Bergh).
- Le Calvaire de Casamicciola*, à Ischia, aquarelle de M. Hébert : héliogravure Dujardin, tirée hors texte.

La gravure : Le Calvaire de Casamicciola doit être placée dans la livraison de Novembre.



HANS HOLBEIN
SUR
LA ROUTE D'ITALIE
LUCERNE; ALTDORF
(PREMIER ARTICLE)

Bâle fête, en ce moment-ci, M. Arnold Bœcklin. Parlons de Hans Holbein, qui a — dans l'ombre de M. Bœcklin — sa petite exposition.

Voici longtemps déjà que je voulais ordonner, et unir, pour les amis de la Renaissance, les travaux nombreux et intéressants à divers titres qui nous per-

mettent de connaître mieux Holbein à ses débuts, en Suisse. Et puis-je espérer moi-même apporter à cette étude, grâce au hasard heureux d'un voyage, une « contribution » modeste ? Combien de fois, à ce musée de Bâle où l'on revient sans se lasser, le visiteur fervent s'est-il pénétré de Holbein, du Holbein dans sa première saveur, du Holbein primitif ? Le seul nom de Holbein, prononcé dans une vieille sacristie d'un canton perdu, permettra peut-être d'éclairer mieux la période de ses débuts. Aussi convient-il de donner ces pages, pour Holbein et pour la ville de Bâle, au moment où Bâle s'occupe de fêter... Holbein !

Lorsque l'on s'intéresse aux ouvrages des anciens maîtres uniquement pour leur valeur d'art, l'importance attribuée par certains érudits aux trésors des églises peut souvent paraître excessive. Maintes fois, on ne reconnaît dans ces objets vénérés rien de considérable pour l'artiste, en dépit de l'enthousiasme bien naturel à la personne qui les étudia, et l'on ne trouve, dans la collection vantée, que des reliques plus ou moins précieuses à l'archéologie.

Il arrive néanmoins que l'on découvre encore çà et là, pour peu que l'on ait l'habitude de voir à fond les pays où l'on s'arrête, des documents perdus pour l'histoire de l'art, et qui dormaient dans une bourgade.

Les voyageurs qui font halte dans la petite ville d'Altdorf, capitale du canton d'Uri, sont de plus en plus rares ; depuis que la ligne du Saint-Gothard a dépossédé les voituriers de leur monopole, Altdorf est reléguée au rang de station du deuxième ou du troisième ordre, sur un parcours où l'on ne songe guère à s'arrêter entre Lucerne et Lugano. Même autrefois, — il y a quinze ans, il y a un siècle ! — les passagers qui traversaient la ville en poste ou en berline regardaient la statue de Guillaume Tell, un assez médiocre plâtras, admiraient des balcons en fer forgé, les écussons anciens, cherchaient le sens des fresques violentes qui bariolaient la grosse tour ; presque jamais on ne montait jusqu'à l'église, retirée sur son mamelon caillouteux. Et si l'on y entraît, plusieurs lampes de confrérie, en argent repoussé, consolaient, avec les boiseries remarquables de quelques bancs, les yeux trop déçus par un van Dyck contestable et par un Carrache vaguement baptisé par un audacieux anonyme. Pour pénétrer jusqu'au trésor de cette *Pfarrkirche*, il faut beaucoup plus de mystère. Ce n'est point ici une de ces églises où l'on se jette à la tête du visiteur ; l'Italie n'est pas loin, à vol d'oiseau ; pour les mœurs, elle est à mille lieues ; les sacristains uranais n'ont

rien des *ciceroni*. C'est ici le plus arriéré, le plus homogène et le plus fièrement pauvre des cantons à *Landsgemeinde*; deux fois, l'industrie a voulu mettre à profit les forces motrices que gaspille, paraît-il, un torrent voisin; deux fois, la crainte de l'esprit nouveau et d'intrusions étrangères fit repousser tous les projets d'usines, et les ateliers mêmes de la compagnie du Gothard n'ont pas pu s'établir dans le pays¹. Malgré bien des instances, il ne m'avait été possible de voir le trésor que par grâce et bribe après bribe. Enfin, je fus mieux accueilli, tout me fut montré.

C'est, en vérité, un beau trésor. D'une boîte ancienne, en maroquin rouge gaufré de dentelles d'or, on tira d'abord la pièce la plus précieuse, celle que seuls les « catholiques » devaient voir et toucher, car elle contenait le Saint Corps : une monstrance gothique, aux clochetons nombreux, aux fines ciselures; le petit édifice d'argent massif et de cristal, haut d'un mètre ou approchant, est daté, par une inscription qui se grave sur la base, 1511 : une chaîne de jaseron s'enroule autour, du pied au faite, et, comme à Sainte-Foy de Conques, cette chaînette porte de place en place les bijoux offerts dans le cours des siècles par la piété des fidèles : anneaux armoriés, pierres gravées ou pierres fines, pendeloques, médailles, et les mille objets précieux de la parure féminine. Il y a là, aussi, toute une profusion d'évangélistes et de missels aux couvertures somptueuses, de calices en vieux vermeil, ciselés, niellés ou sertis d'émaux églomisés, plusieurs centaines d'ornements complets, depuis la chape et la dalmatique jusqu'au manipule et au voile de calice; présents impériaux, royaux, venus de Sardaigne ou encore de Florence; présents des Vénitiens aussi, lesquels offrirent sans doute cette délicieuse chasuble vieux bleu recouverte de leurs dentelles d'or. Mais je n'aurais point parlé de tout cela si, dans le mur près de la porte, à médiocre éclairage, une tête de Christ ne s'encastrait en une bordure de bois noir, et si la tradition locale ne voulait que ce panneau fût de Holbein.

Déjà, dans le couvent des Capucins qui domine Altdorf, « un *Christ au tombeau* est une simple copie d'après le célèbre tableau de Holbein (1521) qui est à Bâle² ». Et les attributions données aux tableaux de l'église même rendraient sceptique le plus ingénu des fonctionnaires ou l'amateur le moins récalcitrant. Cependant, ce Christ

1. V. *Teutonic Switzerland*, par W. D. McCrackan M. D. Genève et Bâle, Georg et Cie, 1895, in-42, chap. x, p. 173.

2. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 1^{re} partie, chap. ix, p. 214.

de la sacristie¹ vaut qu'on le considère à loisir : premièrement, par ce qu'il peut être, et, plus encore, par ce qu'il dit.

Il est très difficile d'affirmer qu'il soit un Holbein bien certain et bien complet. Je ne m'y risquerai point, en l'absence de preuves écrites et de pièces d'archives¹.

Lorsque l'on a longtemps étudié Holbein à Bâle, et surtout dans son prodigieux *Christ mort*, on est pourtant frappé de voir les verts particuliers du fond, les passages d'ombres fondues dans les violets, les lilas, les mauves, sur la face et autour des yeux, cette fluidité de la touche qui se fait plus sensible encore autour des pau-



ENSEIGNE POUR UN MAÎTRE D'ÉCOLE

Peinte à Bâle par Hans Holbein le jeune, en 1516 (Musée de Bâle)

pières baignées dans un rayonnement diffus ; mais, ici, Jésus n'est plus touché par la mort², et il l'a vaincue ; il est figuré dans l'apothéose de l'éternelle vie qu'il possède et qu'il dispense. Le peintre, quel qu'il soit, a rendu les caractères de la divinité par la manière dont les lueurs et les rayons émanent de cette image surnaturelle. S'il faut absolument donner mon avis, ou plutôt ma timide hypothèse, je dirai que cette figure, surmontée par un médaillon de l'*Ensevelissement* qui ne semble pas venir de Holbein, cette figure a été peut-être peinte par le maître, dans sa période de prime jeunesse,

1. Malgré des instances répétées auprès de la cure, il ne m'a pas été possible de trouver de telles pièces. On sait, du reste, qu'en 1799 un incendie, comme il en éclate trop souvent au pays du *föhn*, a dévoré la plus grande partie de la ville. On assure qu'un tableau du maître-autel, dû à Holbein, périt alors. (Hegner, *Hans Holbein der Jüngere*, p. 120-121). Des pièces d'archives ont pu disparaître également.

2. Une ancienne tradition veut que le *Christ mort* ait été peint d'après un noyé qu'on venait de retirer du Rhin, au pont de Bâle.

sous l'influence des Lombards, de Foppa, du Bergognone ; puis elle a pu être reprise après lui, repeinte à la suite d'accidents qu'il est impossible de connaître, mais très facile de supposer, et dont les pires seraient attribués à ce zèle qui a fait repeindre, au xviii^e siècle, par un sieur Grooth, la grande *Passion* de Bâle¹. Mais des échappées de couleur prestigieuse subsistent dans cette œuvre, que sa position à l'écart, isolée au long d'une épaisse muraille, dans une église plantée sur un coteau désert, et dans un endroit spécialement clos de fer et de maçonnerie, a préservée probablement de la destruction.

Et non seulement elle attache par sa propre valeur, mais en-



ENSEIGNE POUR UN MAÎTRE D'ÉCOLE

Peinte à Bâle par Hans Holbein le jeune, en 1516 (Musée de Bâle)

core, mais surtout elle a le mérite de guider les recherches, sur un chemin que les érudits de la Suisse ont seuls exploré ; encore ne l'ont-ils point parcouru tout entier.

Je voudrais essayer, en ordonnant leurs travaux et en les complétant, de jeter un peu plus de lumière sur la période de la vie de Holbein qui est le moins connue en France. Le principal effet de cette étude serait, si elle est concluante, de faire avancer Holbein d'une étape sur le chemin de l'Italie.

On ne songe plus, depuis longtemps, à douter qu'il ait été, pour le moins, en Lombardie. Après les quelques mots lancés par Hegner, Woltmann a repris et a solidement édifié cette assise nécessaire du progrès artistique de Holbein : « Une visite en Lombardie, écrivait-il... ; peu de jours le pouvaient mener au delà des Alpes². » Et

1. *Katalog der öffentl. Kunstsammlung in Basel*, 1894, p. 34, n° 14. — Pour Holbein à Bâle, cf. la *Vie contemporaine*, février 1896 (*Holbein dans son pays*).

2. *Holbein und seine Zeit*, 1^{re} éd. Leipzig, Seemann, 1866, 1^{er} vol. p. 228-229.

encore : « Ces plaines, où les Suisses, depuis les guerres, étaient à moitié chez eux, on les atteignait en peu de jours de Lucerne ¹. » Puisque, de Bâle, Holbein s'était enfoncé plus avant en Suisse, qu'il avait été à Lucerne, il se trouvait plus près encore du sol italien. Là, une barque pouvait le porter, par le lac, jusqu'au chemin du Gothard ; il descendait à Bellinzona ². »

Ne voulant suivre Holbein que sur des vestiges tout à fait certains, je ne le suivrai pas si loin. Mais il faut le voir vivre et travailler à Lucerne avant de rétablir son origine dans les petits cantons et de deviner son séjour dans le pays d'Uri, tout près des frontières italiennes.

C'est en l'année 1517 que Holbein gagnait Lucerne ³. Il venait de Bâle, où les premiers succès, capables d'encourager un artiste de vingt ans, ne lui avaient pas manqué ⁴ ; dès l'année même de son arrivée (1515), il avait peint cette charmante enseigne de maître d'école ⁵ (Musée de Bâle, nos 7 et 8), où se montrait déjà, chez le jeune peintre, l'instinct du caractère, cette « excellence de l'expression » que Vasari proclamera comme le premier mérite de Giotto. Cinq scènes de la Passion, et surtout les portraits du bourgmestre Jacob Meyer et de sa femme, et l'illustration de l'*Éloge de la Folie*, l'avaient signalé comme le « *mirus artifex* » loué par Érasme. Meyer était, à Bâle, le chef du parti catholique ⁶. Il n'est pas sans importance de voir le peintre qui, prochainement, peindra le Christ dans un sentiment très étranger encore à la Réformation, venir à Lucerne sous un pareil patronage.

Une de ces anciennes légendes que Hegner recueillit avec soin voulait que Hans Holbein le vieux eût déjà vécu dans les petits can-

1. *Ibid.* 2^e éd., p. 143-144.

2. *Ibid.*

3. Voir, sur la période précédente : Woltmann, *op. cit.*, 1^{er} vol., ch. I-IX, p. 1-213 ; — U. Hegner, *Hans Holbein d. J.* 1827, p. 1-116 ; — His-Heusler, dans les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, de Zahn, III^e année, 1870, p. 119 et suiv. ; — A. Burckhardt, *Hans Holbein*, in-4^o, Bâle, 1885 ; — *Allgemeine deutsche Biographie*. Leipzig, 1880, XII^e vol., p. 713-725 (article de M. His-Heusler) ; — la *Gazette des Beaux-Arts*, années 1869 (nos 369-388) et 1879, t. XIX, p. 91 (articles de M. Eugène Müntz) ; — *Ibid.*, année 1861, t. IX (article de M. A. Darcel) ; — Wornum, *Some account of the Life and works of Holbein*, 1866 ; — *Holbein d. J.*, par H. Knackfuss, 1896 ; — Bunnett, *Holbein and his times*, 1872 ; — Cundall, *Hans Holbein, a biography* ; — H. Knackfuss, *Holbein d. J.*, 1896, etc.

4. Sur cette date, cf. His-Heusler, *Allg. deutsche Biogr.*, loc. cit.

5. Datée de 1516.

6. E. Müntz, *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, p. 98.

tons avec ses deux fils, Hans et Ambroise. Il n'est pas besoin de légendes pour amener notre Hans à Lucerne, en 1517 ; il y trouvait les souvenirs, les amitiés sans doute, de son bon ami Oswald Müller, le Lucernois, lequel s'était établi maître d'école à Bâle et lui avait expliqué le latin de l'*Encomium Moriæ* sur le fameux exemplaire que Holbein couvrit de 83 dessins à la plume¹. Les Lucernois et les Bâlois étaient en rapports d'amitié et ils s'empruntaient leurs artistes. En 1514, une fête de tir avait réuni les champions des deux cités à Lucerne². Dès 1481, c'était maître Konrad Lux, de Bâle, qui se voyait commander, pour la somme de 100 florins, la belle fontaine de pierre du Fischmarkt, à Lucerne ; l'ouvrage satisfaisait le conseil de la ville au point de valoir à maître Lux le droit de bourgeoisie³. Les voyages entre voisins étaient faciles en ce temps ; c'était l'heureuse époque où Bâle, toute entière à sa prime ardeur de cité nouvellement confédérée, ôtait de ses portes les gardes armées, si bien que l'on ne voyait plus, pour garder le Spalenthor, le Sanct-Albansthor ou le Sanct-Johannsthor, dégarnis de leurs lansquenets, qu'une vieille femme à son rouet, chargée de faire acquitter les droits de péage⁴.

Peut-être seul, peut-être avec ce père dont la destinée fut malheureuse jusqu'au bout, mais dont le talent ferme et fin le préparait si parfaitement⁵, Hans Holbein arrivait à Lucerne, et rien ne l'y dépayisait. C'était, comme Bâle, une ville heureuse et gaie ; depuis la victoire de Sempach (1386), depuis plus d'un siècle, Lucerne ne cessait de croître, si bien que le Pogge l'avait appelée « la charmante, la brillante ». Dès la fin du xiv^e siècle, les peintres en miniature y prospéraient ; les parchemins des confréries s'enluminaient. On a conservé le renom de Nikolaus zum Bach. Au temps de la guerre contre les Bourguignons, Nicolas de Lucerne peignait, pour la ville de Stans, un tableau d'autel. Le vitrail et l'orfèvrerie étaient en faveur. D'excellents architectes ornaient la ville. En 1506, pour les peintres, une confrérie de Saint-Luc s'était fondée ; Holbein y fut inscrit. Le greffier d'État, Zacharias Bletz, écrivait sur le registre de

1. Conservé dans une vitrine, au musée de Bâle.

2. Th. von Liebenau, *Das alte Luzern*. Prell, 1881, in-8°, p. 20.

3. Liebenau, *ibid.*, p. 222.

4. *Geschichte der Stadt und Landschaft Basel*, par P. Ochs. IV, p. 757, édit. de 1786-1821.

5. E. Müntz, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, 2^e partie, p. 91 ; — Darcel, *ibid.*, t. IX, p. 270 et suiv. ; — His-Heusler, *Hans Holbein des älteren Feder- und Silberstiftzeichnungen*, etc., Nuremberg, 1 vol. in-f° illustré.

la confrérie : « Maître Hans Holbein, le peintre, a payé un florin¹. »

Le nouveau confrère de Saint-Luc n'obtint pas des prix fort élevés pour ses premiers travaux. « Le samedi avant la fête des saints Simon et Jude, en 1517, » on lui paie, « pour une esquisse de vitrail, » 1 florin 9 schillings². Mais, si les salaires étaient médiocres pour le début, l'artiste trouvait l'essentiel dans cette ville : le pittoresque et les aises nécessaires à l'épanouissement de ses œuvres. Il entendait chanter les beaux *lieder* de Hans Bircher³; il entonnait ces chansons populaires qui devaient fournir plus tard à Clément Bren-tano l'une des meilleures parties du précieux recueil *Des Knaben Wunderhorn*⁴. C'était une cité de fêtes : « On n'y travaillait que dans la mesure où c'était absolument nécessaire pour vivre. Des fêtes, de joyeuses fêtes, voilà ce que voulait le Lucernois en tous temps⁵. »

Le Holbein qu'Érasme semblait reconnaître dans le bon drille buvant de l'*Éloge de la Folie* se donnait ici carrière. « Les citoyens, si l'on en croit un ancien chroniqueur, étaient riches assez, mais adonnés plus qu'il ne sied aux voluptés : ils cultivaient en première ligne Bacchus et Vénus⁶. » Ce culte, Holbein avait pu l'apprendre à Bâle, si les aveux d'Eneas Sylvius Piccolomini, futur pape, n'étaient pas exagérés⁷. Les mœurs de la jeunesse lucernoise étaient libres : on jouait, on bâfrait sur la Kurzweilplatz⁸. Les futurs mercenaires se préparaient à leur métier de reîtres. La conséquence, c'était des batteries. En 1524, un Zurichois comptait⁹ trois cents filles de joie à Lucerne¹⁰. Tant et si bien que les « mœurs relâchées et l'excessif amour du vin » et « le commerce des ivrognes auquel Holbein se

1. Les rôles originaux ont malheureusement péri. On n'a que la copie de Zacharias Bletz, datant de 1541, et sans les dates qui fixeraient les détails du séjour de Holbein. Cf. Schneller, *Luzern Sanct Lukas Bruderschaft*, 1861, p. 8-9 ; — Meyer, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, IV, 268 ; — Woltmann, *op. cit.*, I, 96.

2. Theodor von Liebenau, *Hans Holbein der Jüngere und die Fresken am Her-tenstein Hause in Luzern*, etc. Lucerne, Prell, 1888, p. 129.

3. Liebenau, *Das alte Luzern*, p. 32.

4. *Le Cor enchanté de l'enfance*, recueil des vieux chants populaires en langue allemande.

5. Liebenau, *Das alte Luzern*, p. 2.

6. Balci, *Descriptio Helvetiæ*.

7. *Nisi Libero fortasse patri, vel Paphiæ matri assentiantur nimis*. Æn. Sylvii *Basilicæ descriptio*, p. 25, dans *Epitome hist. Basiliensis*, aut. Christ. Urstissio, Basilicæ, 1569, in-12.

8. Liebenau, *D. a. L.*, p. 20.

9. *Ibid.*, p. 82.

10. Æn. Sylvius, *loc. cit.*, p. 15, et Liebenau, *ibid.*, p. 43.

livrait sans réserve¹ » amenèrent un scandale. « Le jeudi après le jour de la Conception de la sainte Vierge, Gaspar Goldschmid et le Holbein furent mis à l'amende de 5 livres, à cause qu'ils en étaient venus aux mains² ». L'amende était forte. On a supposé qu'elle avait pu décider Holbein à quitter Lucerne pour un temps.

« Les Lucernois avaient coutume de planter dans les fontaines, à l'endroit du pignon, des drapeaux en signe de rassemblement, quand la guerre éclatait³. Mais, en outre, un petit fanion, en tôle peinte, décorait à demeure le sommet de ces pignons sculptés qui ornent encore beaucoup des belles fontaines en Suisse. En 1519, Holbein peignait le fanion de la fontaine située auprès du couvent des Cordeliers ; il recevait 1 livre 5 schillings ; il faisait encore deux petits drapeaux près du *Münster*, pour 12 schillings, et une bannière pour 1 livre 5 schillings⁴. Cette fontaine de la place des Cordeliers n'était pas des moindres : c'est là que, depuis 1409, les cordonniers, les merciers et les fabricants d'échandoles étalaient leurs marchandises. Bien plus, la rue des Cordeliers et sa voisine, la rue des Forgerons, étaient le quartier des peintres verriers. Et justement Holbein exécutait à Lucerne un dessin de vitrail pour le conseiller d'État Holdermeyer⁵. Lucerne faisait encore, avec ses tours étagées et ses ponts de bois, le fond d'un autre dessin de vitrail⁶ ; et c'était toujours Lucerne qui, sur le titre d'un livre, figurait la « Jérusalem nouvelle ». La Kapellbrücke, « la plus grande histoire illustrée de la Suisse, » construite en 1333, refaite en 1454, avec des bois pris au village de Beckenried dans l'Unterwalden, venait d'être restaurée en 1508 ; c'était l'un de ces quatre « très beaux ponts qui ornaient admirablement la cité⁷ ». Quand, à la fin du xvi^e siècle, l'historien Renward Cysat recevait du conseil de la ville de Lucerne la mission

1. Ainsi que dit Charles Patin, le fils de Guy, qui médisait par droit héréditaire. Cf. *Vita Holbenii* dans son édition du ΜΟΡΙΑΣ ΕΡΚΩΜΙΟΝ.

2. Liebenau, *D. a. L.*, p. 137.

3. *Ibid.*, p. 223.

4. *Ibid.*, p. 69-70.

5. Ce dessin, légèrement rehaussé de couleur en partie, daté 1518, est au musée de Bâle, n° 131, salle des dessins.

6. Bâle, salle des dessins, n° 69. Il convient pourtant de dire que des juges compétents contestent ce dessin à Hans Holbein et l'attribuent à son frère Ambroise.

7. « *Quatuor pulcherrimis pontibus mirum in modum ornata.* » Albert de Bonstetten, *Descriptio Helvetiæ* (au roi de France) ; — Guldolfingen, *Beschreibung Luzern's*, dans Liebenau, *Das alte Luzern*, p. 168.

de faire un plan pour décorer la Kapellbrücke, l'idée maîtresse qui le guida fut de mêler l'histoire de l'Ancien Testament et celle de la



PORTRAIT D'ENFANT PAR AMBROISE HOLBEIN

(Musée de Bâle)

Suisse; l'une était, selon lui, le prototype de l'autre : les Philistins, c'était les Réformateurs, c'était Zwingli; Israël, c'était les cantons catholiques, les champions de la foi vraie¹. Peindre les anciennes annales sous des couleurs modernes, c'était l'esprit du temps.

1. Liebenau, *D. a. L.*, p. 108.

Holbein s'en inspirait aussi. Pour figurer un héros biblique ou mythologique, il regardait autour de lui ; c'était un reître engagé par l'Italie ou le roi de France, c'était un de ses compagnons dans



PORTRAIT D'ENFANT, PAR AMBROISE HOLBEIN

(Musée de Bâle)

la confrérie des tireurs à l'arbalète, un de ces beaux gars, « les plus beaux de la Suisse, les plus rudes gens qu'on vît jamais », qui¹ posaient devant lui. Ces hommes pouvaient lui parler des merveilles italiennes, lui raconter à leur manière la fameuse bataille où les Lucernois avaient donné au premier rang, croisé leur hallebarde

1. Jean de Müller, *Lettre au roi de Prusse*, de Lucerne, 1787, *ibid.*, p. 260.

avec des lances de rois, dans la journée où « l'orgueil et picques en cest an laissa l'ost suisse à Marignan. » Déjà, le Bâlois Hans Bær¹, un des premiers patrons de Holbein, était tombé en brave à Marignan, sous la charge menée par François I^{er}.

Surtout, Lucerne était une des villes « qui avait adopté des premières la Renaissance ; depuis de longues années, c'était une étape capitale pour les relations avec l'Italie². » Cette influence de l'Italie et de la Renaissance, le travail le plus important de Holbein à Lucerne, et l'une des principales œuvres d'ensemble qu'il ait produites, le démontreraient assez, si la pioche n'avait détruit, en 1825, cette maison de Hertenstein, qu'il avait couverte de fresques.

Holbein avait retrouvé à Lucerne la mode de peindre les maisons à fresque ; il l'avait connue et pratiquée à Bâle. « *Pictæ plerumque*³ », avait écrit Eneas Sylvius Piccolomini dans sa fameuse lettre. A Lucerne, « ces peintures des façades étaient acclimatées déjà au commencement du xv^e siècle ». Dès 1435, la famille Frey possédait « la maison peinte, au Krienbach ». Lorsqu'il y a peu d'années⁴, en 1871, on démolit une maison située dans le quartier extérieur de Weggis, on découvrit de belles fresques dont les sujets « se rapportaient au fondeur de cloches qui avait habité là ». Au plancher d'une chambre richement décorée, on lisait une date qui faisait remonter ces ouvrages au xvi^e siècle⁵. D'autres, au n^o 230, à une maison d'angle, portaient la date 1523⁶. Enfin, jusqu'en 1879,

1. *Chanson des Suyces*, à la fin de la *Chronique de Gennes et totale description de toute l'Italie*, Michel Le Noir, in-4^o. (Bibl. nat., Rés. K, 501.) Le Musée historique de Lucerne renferme des drapeaux donnés aux Suisses par Jules II, et qu'ils auraient, s'il faut en croire la tradition, préservés du désastre de Marignan. D'autres drapeaux, donnés par le même pape, sont conservés dans les archives de Schwyz, de Obwalden et de Nidwalden. Ils ont figuré à l'Exposition de Genève. (*Catalogue de l'art ancien*, p. 298-299, n^{os} 3193, 3195, 3200, et la bulle du pape au n^o 3201.) C'est pour Hans Bær que Holbein peignit le tableau des *Quatre saisons*, la *tabula quadrata* mentionnée par Patin (n^o 45), par Sandrart, ensuite perdue (Woltmann, I, 215) et retrouvée par M. Vögelin ; en assez médiocre état, cette relique est maintenant à la Bibliothèque de Zurich et figure à l'Exposition temporaire de Holbein organisée au Musée de Bâle.

2. J.-R. Rahn, *Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, v, p. 43).

3. *Loc. cit.*, p. 15.

4. Liebenau, *Das alte Luzern*, p. 132.

5. *Ibid.*, p. 175. V. sur le Rathhaus et sa chapelle, le même ouvrage, p. 251-252 ; sur les peintures de l'ancien Rathhaus aux xv^e-xvi^e siècles, p. 194 et suiv., etc.

6. *Ibid.*, p. 210.

on pouvait voir sur la maison de Schwyber, en face de la fontaine, près de l'ancien entrepôt, un beau Guillaume Tell en habit rustique. Autour de Lucerne, d'année en année, le crépi cher aux petits Cantons, ou des ornements modernes sans style et sans valeur, recouvrent d'anciennes images et des décors intéressants. Mais rien ne vaudrait, à coup sûr, la maison Hertenstein, si le pic mis en branle par le banquier Knorr, en 1825, n'en avait détruit les fragments.

Les fresques de la main de Holbein n'avaient pas seulement pour ennemis les démolisseurs : le climat, humide et glacé, n'est pas favorable aux décorations dans la manière italienne ; en outre, le procédé de Holbein, qui voulait altérer la fresque véritable en substituant la peinture à l'huile, mal comprise, aux méthodes des anciens maîtres, ce procédé bizarre et faux dans son principe, ruinait les ouvrages où on l'appliquait. Les fresques de Bâle, dont Christian Wursteisen parle avec tant d'admiration¹ en 1569, étaient ruinées dix ans plus tard. Un certain Hans Bokh employait vingt-six semaines à les réparer, en travaillant sans trêve².

Il est impossible de juger, au point de vue de l'art absolu, des ouvrages qui ont péri comme couleur, et n'existent plus que par des reproductions médiocres. Telles sont les images conservées par la bibliothèque de la ville, à Lucerne ; elles subsistent au moins à titre de documents. Elles montrent quelles étaient les idées de Holbein, alors qu'il composait ses fresques, et quelles influences il a subies pour le choix de ses sujets³.

PIERRE GAUTHIEZ

(La fin prochainement.)

1. *Epitome hist. Basil.*, éd. de 1569, p. 250. Peut-être Holbein fut-il engagé à peindre ses fresques à l'huile parce qu'il avait su des procédés employés par L. de Vinci, notamment pour la Cène ?

2. Hegner, p. 71.

3. Cf. Liebenau, *Hans Holbein d. J. u. die Fresken, etc.*, p. 1 à 149, et *Das alte Luzern*, p. 134 et suiv. ; — Dr Ludwig Hirzel, *Vortrag über das Holbeinhaus in Luzern* (Kunstverein de Berne) ; — *Die Fresken des ehemaligen Jakob von Hertenstein-Hauses in Luzern* (Geschichtsfreund, xxviii, 7, 15) ; — His-Heusler, *Die neueren Forschungen über Hans Holbein*, Beitr. zur vaterländischen Geschichte, Bâle, 1868, viii, 352 ; — Lübke, *Geschichte der deutschen Renaissance*, Stuttgart, 1878, p. 8. — Hegner, *op. cit.*, p. 117-119 ; — Woltmann, I, 219-218 et II, p. 33 et 240 ; — S. Vægelin, *Façadenmalereien in der Schweiz* (Anzeiger f. schw. Altert., 1884, 1885, 1886. Zürich, in-8°), — et E. La Roche, *Zu den Wandmalereien, etc.*, *ibid.*, 1886, p. 2 et 269. Les aquarelles prises en 1825 d'après ces fresques figurent à l'Exposition de Bâle sous le numéro 154.



FRANÇAIS

Le lundi 31 mai 1897, une foule nombreuse d'artistes et d'amis était réunie pour les funérailles du paysagiste Fr.-Louis Français, mort trois jours avant, âgé de plus de quatre-vingt-deux ans, et quiconque aurait pu entendre les paroles qu'échangeaient les assistants n'eût recueilli que l'expression des regrets de tous. Dans les adieux suprêmes qui furent alors prononcés au nom des diverses associations d'art dont Français avait été le fondateur ou l'aide dévoué, le président du conseil des ministres, M. Méline, son compatriote et son ami, se faisait plus particulièrement l'interprète du deuil que cette mort allait causer dans les Vosges, parmi ces paysans des rangs desquels l'artiste était sorti et près desquels il venait se retremper chaque année, au milieu de cette nature à la fois forte et gracieuse qui lui avait fourni ses premières inspirations. Paysan et Vosgien, Français l'était, en effet, non seulement par sa naissance et par cette robuste constitution qui semblait promettre encore de longs jours à sa verte vieillesse, mais par son esprit indépendant et sensé, par la fermeté de sa volonté, par sa ténacité au travail et par

son amour pour ce coin de terre où le vaillant artiste, après son glorieux labeur, repose aujourd'hui parmi les siens.

Né à Plombières, le 17 avril 1814, il appartenait à une famille honorable et modeste, anciennement fixée dans le pays. On y avait conservé le vague souvenir de la réputation que plusieurs de ses membres s'étaient autrefois acquise par leur habileté comme armuriers, et, à la fin du siècle dernier, le grand-père du paysagiste, un lettré, paraît-il, avait été lecteur de la princesse de Lamballe. L'intelligence précoce de Louis, sa bonne mine et son courage permettaient à ses parents de rêver pour lui, dans le commerce, un avenir supérieur à celui qu'il pourrait trouver en demeurant auprès d'eux. Aussi, quand il sut bien lire et qu'il fut en possession de la belle écriture qu'il conserva toute sa vie, ils l'envoyèrent à Paris avec trois petits écus dans sa poche et des souliers neufs aux pieds. Il avait quatorze ans. Habitué jusque-là à la vie libre et vagabonde des gamins de son âge, il lui fallait maintenant mener dans la grande ville une existence claquemurée, remplie par la répétition monotone des menues corvées qui se succèdent dans la journée d'un commis de magasin. Il était, en effet, entré au service de M. Ménier, libraire, place de la Bourse, puis de M. Paulin, le futur fondateur de l'*Illustration*. Au lieu des grands bois et des montagnes qui formaient son horizon dans les Vosges, il n'apercevait qu'une désolante perspective de toits et de cheminées, dans la mansarde exigüe qu'il habitait sous les combles et où il eut à souffrir des gros froids de l'hiver de 1829-1830. Mais il était plein d'ardeur et ne s'abandonnait pas.

Dès ce moment d'ailleurs, il avait son idée dont il ne se laissa plus détourner : il voulait être peintre. En ne se réservant que le strict nécessaire, il trouvait moyen d'économiser sur ses gages — et quels gages ! dix francs par mois — de quoi acheter du papier et des crayons. Levé dès la pointe du jour, il employait à griffonner quelques croquis naïfs tout le temps qu'il ne devait pas à son patron. Dès qu'il eut la somme nécessaire, il commença, dans les heures matinales, à fréquenter l'académie de Suisse, où il dessinait d'après le modèle vivant.

François Buloz, chez qui il trouvait ensuite à se caser, avait été frappé de son intelligence, de l'exactitude et de la rapidité avec lesquelles le jeune homme s'était acquitté d'une tâche longue et assez difficile dont il l'avait chargé pour le mettre à l'épreuve. Il avait voulu se l'attacher, en lui offrant une situation assez avantageuse. Mais Français avait fait ses conditions : il entendait se ré-

server, au début et à la fin de sa journée, quelques heures pour continuer à dessiner. Avec cette opiniâtreté qui était un des traits de son caractère, Buloz avait essayé de détourner ce grand garçon d'une détermination au bout de laquelle il n'y avait pour lui que la misère. Désireux de le convaincre, il avait même eu recours à l'intervention de Paul Huet, qui était son ami, pour endoctriner cet obstiné et lui faire envisager tous les risques de l'aventureuse carrière qu'il voulait suivre. Le fondateur de la *Revue des Deux Mondes* n'était pas habitué à ce qu'on lui résistât ; mais il s'était cette fois heurté à une volonté égale à la sienne et n'avait rien obtenu. Aussi, bien que son commis continuât à montrer la même ponctualité dans l'accomplissement de sa tâche, il avait cessé de s'intéresser à lui et il affectait de ne plus le regarder quand il passait dans ses bureaux. Français, sentant cette désaffection, s'était alors décidé à suivre complètement sa vocation.

Il entra donc, en 1834, dans l'atelier de Jean Gigoux, rue Saint-André-des-Arts, pour y apprendre les éléments de la peinture et de la lithographie. Ce fut là pour lui une période difficile à traverser. Tout en s'efforçant de s'instruire par des études désintéressées, il fallait vivre et par conséquent accepter toutes les besognes. Heureusement Éd. Charlon, qui venait, en 1833, de fonder le *Magasin pittoresque*, s'était montré fort accueillant pour Français, ainsi qu'il le fut toujours d'ailleurs pour les débutants auxquels il reconnaissait quelque mérite. Il lui demanda quelques dessins sur bois, des portraits, des reproductions d'œuvres des maîtres. Les rapides progrès de son protégé, aussi bien que sa loyauté constante à tenir ses engagements, lui valurent par la suite des commandes de plus en plus abondantes de la part des éditeurs avec lesquels il entra en relations. C'est ainsi qu'il collabora successivement avec son maître, avec Tony Johannot, Célestin Nanteuil et Meissonier, aux illustrations de *Gil Blas*, de *Roland furieux* et du *Paul et Virginie* édité par Curmer.

Dans l'atelier de Gigoux, il avait connu H. Baron, plus jeune que lui de deux ans, et ils s'étaient très intimement liés, travaillant ensemble, s'exaltant mutuellement dans l'admiration de la nature et des maîtres. Mais, tout en continuant ses études de figures, Français se sentait de plus en plus attiré par le paysage. Dès qu'il avait un moment de loisir, il courait vers la banlieue, sur les bords de la Seine, à l'île Séguin, au Bas-Meudon, à Bougival, à Saint-Cloud, qui offraient alors des motifs pittoresques et variés. Il avait cependant

des ambitions plus hautes, et l'Italie, dont il entendait autour de lui vanter les beautés, exerçait déjà sur son imagination ce charme prestigieux auquel, ainsi que la plupart des paysagistes de cette



VUE DE GÈNES

Dessin de Français (appartenant à M. Charles Busson).

époque, il devait bientôt céder. Amassant sou à sou un petit pécule, il avait, au prix des plus pénibles privations, réuni une somme de 500 francs, qui lui semblait suffisante pour la réalisation de son projet, quand, au moment même où il se disposait au départ, il s'était vu dépouiller de sa modeste épargne. Il avait fallu se remettre au travail forcé, à la plus stricte économie pour remplir

« une nouvelle tirelire ». Mais rien ne pouvait abattre son courage et il avait supporté avec une grande sérénité ce gros mécompte. En 1837, il affrontait pour la première fois le Salon, avec une petite toile : *Chansons sous les Saules*, peinte en collaboration avec son ami Baron. Mais ce tableau et ceux qu'il envoyait aux Salons de 1838 et de 1840 manifestaient trop clairement l'insuffisance de ses études. L'exécution plus correcte et la composition plus heureuse du *Jardin antique*, exposé par lui en 1841, valurent à son auteur une médaille de troisième classe et l'achat de son œuvre, qui fut donnée par le gouvernement au musée de Plombières.

C'était là pour Français un précieux encouragement et, vis-à-vis de ses compatriotes et de sa famille, une justification de la carrière à laquelle il s'était voué, non sans exciter autour de lui quelque défiance. Les expositions suivantes manifestèrent des progrès plus marqués et une observation plus pénétrante de la nature. Peu à peu le public apprenait à connaître son nom. Son talent de peintre, ainsi que son habileté toujours croissante comme lithographe, lui attirèrent aussi les sympathies de quelques-uns de ses confrères plus en vue, notamment d'Eugène Delacroix, qui goûtait fort son esprit droit, à la fois rustique et fin ; de Barye, d'après les animaux duquel il fit plusieurs dessins pour l'*Artiste*, et de Corot surtout, à qui il s'enthousiasma à demander quelques conseils et qu'il traita toujours depuis lors comme son maître. L'influence de Corot sur Français fut profonde, mais il est permis de dire que Français, de son côté, servit de la manière la plus efficace la réputation de Corot, par les belles lithographies qu'il fit d'après ses œuvres, pour la collection des *Artistes contemporains*. Ces lithographies sont des chefs-d'œuvre d'intelligente et fidèle interprétation. Je me rappelle que, vivant alors au fond de ma province, j'attendais avec impatience la publication de ces feuilles des *Artistes contemporains*, au travers desquelles mon imagination se plaisait à se figurer les peintures qui leur avaient servi de modèle. Un jour, me trouvant à Paris, je fus très étonné en découvrant chez Français une petite ébauche vague et assez terne de Corot, dans laquelle j'eus quelque peine à reconnaître l'original d'une des lithographies que j'avais le plus admirées. Ce n'était pas seulement Corot, d'ailleurs, qui bénéficiait de ces loyales et fines traductions : comme lui, Cabat, Marilhat, Th. Rousseau, Jules Dupré et Diaz, présentés ainsi au public par cet excellent interprète, devenaient peu à peu populaires.

A vivre ainsi familièrement avec les divers maîtres du paysage

moderne, Français avait acquis une souplesse de talent qui, avec un sentiment moins personnel de son art, aurait pu facilement l'induire à des pastiches. Mais, si vive que fût l'admiration qu'il professait pour les fondateurs de notre école de paysage, il n'avait jamais songé à les imiter. Jamais leur façon de comprendre et d'exprimer la réalité ne s'était interposée entre lui et la nature. En sa présence, c'est elle seule qu'il voyait ; ce sont ses beautés propres qui le tou-



UNE MARE PRÈS DE SENLISSE, ÉTUDE D'APRÈS NATURE

Dessin de Français.

chaient et que de son mieux il s'appliquait à rendre, à force de respectueuse conscience et de sincérité. Une petite étude qu'il fit en automne, dans le parc de Saint-Cloud, était une merveille de finesse et de grâce, qui avait attiré l'attention de Meissonier et dans laquelle celui-ci offrit à Français de peindre quelques mignonnes figures de seigneurs et de belles dames, accoutrés à la mode du XVIII^e siècle, qui contribuèrent au succès de ce tableautin au Salon de 1846¹.

Mais ses conversations avec Corot et plus encore les études que ce dernier avait rapportées d'Italie ravivaient chez Français ce désir d'aller à Rome qu'il avait autrefois caressé. Il pouvait maintenant disposer d'une petite somme lentement économisée, et comme il

1. Il appartient à M^{me} Cottier.

savait vivre de peu, il n'était pas en peine pour se tirer d'affaire. Il partit donc pour l'Italie, où il passa trois ou quatre années qui comptent parmi les plus heureuses et les mieux remplies de son existence. « Tout concourait, disait-il plus tard, à rendre l'étude fructueuse. Tous ceux qui étaient là n'y étaient que pour étudier et admirer. Aucune autre préoccupation. On ne pensait même pas au parti qu'on pourrait tirer des études qu'on faisait. C'était vraiment le bon temps ! » L'artiste avait été subjugué par la beauté de la campagne romaine et il s'était mis au travail avec une ardeur et une ténacité extraordinaires, amassant dans ses cartons ces aquarelles et ces dessins à la plume, légèrement lavés d'encre de Chine, depuis si recherchés des amateurs. Il était devenu maître dans ce dernier procédé, qui lui permettait de donner aux détails une précision extrême, tout en indiquant largement les valeurs principales. Les ruines parsemées dans les vastes solitudes, les villas voisines de Rome, la villa Borghèse surtout, Ariccia et son parc abandonné, Albano, Tivoli, le lac Nemi ou les villages aux silhouettes austères perdus dans la montagne, l'attiraient tour à tour.

Français, en rentrant à Paris, y rapportait une riche moisson d'études et, ce qui valait mieux, avec un talent déjà fait, le désir toujours plus impérieux d'arriver au style par une recherche sévère de la forme. Au lieu de vivre sur le fonds qu'il avait acquis, il ne cessait pas de se retremper dans l'étude persévérante de la nature. Cherchant à dégager les traits vraiment caractéristiques des contrées que, tour à tour, il visitait, il s'appliquait à rendre la diversité infinie que le cours des saisons, les différentes heures du jour et les mouvements incessants de l'atmosphère, amènent dans la physiologie du paysage. Il croyait qu'à force de sincérité l'artiste peut trouver partout des impressions qui méritent d'être exprimées et passer, comme il le disait lui-même, « de Tibur aux bords de la Marne ». Quelques figures, toujours bien posées et très franchement indiquées, l'aidaient à préciser la signification des motifs qu'il avait choisis : un moissonneur rebattant sa faux, des femmes remuant le foin coupé, des pêcheurs dans une barque, des bûcherons abattant un arbre, des citadins se promenant au soleil par une belle après-midi d'automne. A côté de ses souvenirs d'Italie, qui lui inspiraient plusieurs tableaux, il peignait successivement les landes sauvages de la Bretagne ; la *Vallée de Munster* avec les clartés riantes d'une jolie journée d'hiver et un groupe de chasseurs se chauffant autour d'un feu allumé, près de la bonde d'un étang couvert de glace ; les *Hêtres*

de la Côte de Grâce, avec leur puissante ramure, battus à la fois par la bise de mer et par le flot limoneux qui s'étale à leurs pieds, ou bien, dans la Vallée de Cernay, l'orage qui, au temps de la moisson, secoue les épis dorés, et une foule d'autres coins pittoresques de notre France. A l'inverse de plusieurs de ses confrères, qui avaient perdu ou compromis leur originalité au delà des monts, Français avait pu, suivant la remarque de Théophile Gautier, faire impuné-



RONCES ET FOUGÈRES

Dessin de Français.

ment le voyage d'Italie... « Heureux homme, disait le critique, la *mal'aria* du style ne l'a pas atteint. Sans doute son nom le protégeait, et, au retour de Rome, il a su peindre encore les paysages de France. Son *Sentier dans les blés* n'a rien de poussinesque : d'un côté, une tranche de blés mûrs, piqués de bleuets et de coquelicots ; de l'autre, un revers de fossé ombragé de quelques touffes de buissons ; au milieu, le sentier et, par dessus, un ciel taché de deux ou trois gros nuages qui font se hâter les moissonneurs. Rien n'est moins historique ; mais quel accent de nature ! Quelle touche libre et franche, sans négligence et sans minutie ! Comme couleur, la *Fin de l'hiver*

est peut-être ce que Français a fait de plus ardent et de plus riche : un soleil rougeâtre scintille dans les braises des nuées, à travers des arbres encore privés de feuilles et semés de paillettes d'or¹. » A cette même Exposition de 1855, qui marque le plein épanouissement du talent de Français, Ed. About trouve que « ses tableaux sont rians, que sa peinture est jolie fille... Je n'ai jamais vu que de charmants tableaux de M. Français. Sa composition est presque toujours heureuse, sa couleur toujours charmante. Dans son tableau, *La Fin de l'hiver*, le ciel pétille de lumière; ses *Grands blés* sont les plus beaux que j'aie jamais vus : les épis lourds, riches, bien nourris, font plier leur tige sous le poids². »

La célébrité, on le voit, était venue à Français et, de plus en plus, ses œuvres attiraient l'attention de la critique et des gens de goût. Il comptait déjà, parmi les amateurs, des fidèles, comme M. F. Hartmann, pour qui il avait peint la *Vallée de Munster* et qui, depuis lors, ne cessa plus, d'année en année, d'accroître la collection de choix qu'il a réunie des œuvres du maître. Encouragé par ces succès, celui-ci redoublait d'ardeur et d'activité. Ne connaissant pas le repos, il se délassait d'un travail par un autre. Outre les nombreux motifs de tableaux que lui fournissait la nature, il sentait parfois le besoin de résumer, dans quelques ouvrages plus étudiés, les vives impressions que lui suggéraient ses lectures ou les entretiens des hommes intelligents avec lesquels il frayait. Les représentations de l'*Orphée* de Gluck et la noblesse avec laquelle M^{me} Viardot interprétait cette poétique évocation du monde antique l'avaient profondément ému, et il avait essayé de transposer dans son art l'impression qu'il avait ressentie, en nous montrant le chantre sublime pleurant, au milieu de la nuit silencieuse, la perte d'Eurydice : peut-être la composition à laquelle il avait abouti était-elle un peu sèche, plutôt vide que désolée. Il était plus heureux dans l'important tableau que lui inspirait la pastorale de *Daphnis et Chloé*. La vallée de Cernay lui en avait fourni le cadre; mais, autour de ces deux êtres purs et innocents, enlacés, avec un pudique abandon, au-dessus de l'eau écumante, il s'était plu à grouper, dans le plus joyeux pêle-mêle, toute la flore rustique des plantes les plus gracieuses : des fougères, des ronces, des boutons d'or, des reines des prés, des eupatoires, des roses d'églantier, des coquelicots, une foule de feuillages et de mi-

1. Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe en 1855*, t. II, p. 137.

2. Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, 1855*, p. 120.



MATINÉE DE PRINTEMPS

Dessin à l'encre de Chine, par François



MATINÉE DE PRINTEMPS

Dessin à l'encre de Chine, par Français

gnonnes fleurettes, indiquées de la touche la plus sûre et la plus délicate. Il était curieux de voir ce fils de paysan, qui s'était donné à lui-même toute son instruction littéraire, exprimant, avec cette grâce exquise, ainsi qu'il le fit plus d'une fois, les fictions des poètes de l'antiquité.

Personne d'ailleurs n'a mieux goûté que lui, ni avec un sens plus large, les maîtres du paysage classique, notre Claude et notre Poussin. Il les connaissait bien, pour les avoir admirés et copiés au Louvre, pour avoir mieux senti encore leur grandeur et leur vérité dans les grandes collections romaines, au cœur même du pays où s'était transformé leur génie. Lorsqu'il fut question d'élever à Nancy un monument au Lorrain, Français était tout désigné, par son talent comme par sa naissance, pour présider le comité dont il fut l'âme et, le jour de l'inauguration de la statue, c'est avec un enthousiasme communicatif qu'il célébra le grand artiste qu'il comprenait si bien. Quant à Poussin, il avait toujours sous les yeux, dans son atelier, les gravures de ses plus beaux paysages. Il en parlait avec amour et je me rappelle qu'un jour, après m'avoir fait remarquer l'art savant avec lequel était réglée la composition du *Polyphème*, la diversité et la convenance des épisodes qui y sont réunis, la façon grandiose dont l'imposante silhouette du cyclope domine la montagne, tout ce que, sous une apparente simplicité, la richesse des détails ajoute à l'impression, il résumait sa pensée sous cette forme familière : « Il y a des gens qui sont incapables de bien faire une malle ; quand ils y ont enfoui, comme au hasard, deux ou trois objets hétérogènes, elle semble garnie ; il n'y a plus de place. Poussin savait faire sa malle, et, en y pensant, on reste étonné de tout ce qu'il y fait entrer de choses variées qui se casent et s'ajustent parfaitement entre elles. »

La nature et les maîtres étaient ainsi, pour cet esprit si ouvert, une source de jouissances variées. « Ceux qui aiment la nature, disait-il, et qui s'exercent à la comprendre, à l'approfondir, trouvent la récompense de leurs efforts tout au moins en eux-mêmes... Pour moi, si j'avais à recommencer ma vie, je me ferais encore peintre de paysages. » Aussi le plaisir qu'il avait à peindre, surtout d'après nature, demeura-t-il chez lui très vif jusqu'à la fin de sa vie. Il aimait à conter que son ami Chenavard, tournant autour de lui pendant qu'il travaillait dans la campagne, le plaisantait sur son obstination « à faire toujours les mêmes petits arbres ». Absorbé par son étude, Français n'avait d'abord pas pris garde à ses lazzis ; l'autre

insistant et lui demandant, avec une feinte sollicitude, « si, à son âge, il n'était pas suffisamment édifié sur l'utilité de ces prétendues études », le peintre, se retournant vers son interlocuteur, répliquait avec sa malicieuse bonhomie : « Que veux-tu ! la peinture a toujours eu l'air de t'ennuyer ; moi, ça m'amuse. »

Peu à peu, avec la réputation, les honneurs lui étaient arrivés. Il avait été nommé successivement chevalier de la Légion d'honneur en 1853, puis officier en 1867. Depuis longtemps déjà, il était appelé, par l'administration d'abord, ensuite par le vote des artistes, à faire partie des jurys des Salons annuels ou des Expositions universelles, où son impartialité, aussi bien que sa haute compétence, lui faisaient une place à part et, pendant quarante-sept années consécutives, il ne cessa pas de siéger parmi ces jurys. Il obtenait, en 1890, la médaille d'honneur ; et, la même année, il était nommé membre de l'Institut, en remplacement de Robert Fleury. Il était un des fondateurs de la Société des Artistes français et de la Société des Aquarellistes, et l'un des premiers il s'était affilié à l'association créée par le baron Taylor, répondant toujours par des dons importants aux appels qui lui étaient adressés en faveur de confrères malheureux, devançant même le plus souvent ces appels par sa généreuse initiative. Entouré de l'estime et de la considération de tous, il était resté simple, accueillant pour les jeunes gens, qu'il aidait de ses conseils, de son appui, de sa bourse. Il avait de vieux amis qui lui étaient très fidèles et absolument dévoués, et, entre tous, son élève Ch. Busson, qui, devenu un de nos paysagistes les plus éminents, oubliait en sa présence qu'il était lui-même un maître, pour lui témoigner toujours la déférence d'un disciple, déférence associée d'ailleurs à la plus entière franchise, quand Français lui demandait son avis sur ses œuvres.

Toujours ardent au travail, l'artiste aimait à se dérober au courant de la vie parisienne, pour aller tranquillement peindre dans quelque coin de son choix. Parfois, il poussait une fugue jusqu'en Italie, d'où il rapportait les études de ce délicieux tableau des *Fouilles de Pompéi*, qui était accueilli par les éloges unanimes de la critique au Salon de 1865. Bürger lui-même, qui pourtant n'avait guère goûté son *Bois sacré*, ni son *Orphée*, déclarait ce tableau des *Fouilles* « très distingué.... Et pourquoi, ajoutait-il ? Peut-être tout simplement parce que, au lieu d'un paysage composé, factice, c'est une *vue* naturelle. M. Français a été voir cette Campanie doublement brûlée par la lave et par le soleil. Il a pris un coin de ce Pompéi, où les

choses d'il y a deux mille ans reparaissent à la lumière.... Son tableau est peint délicatement, amoureusement, avec des pénombres fines et transparentes au premier plan et une savante dégradation de la lumière jusqu'à l'horizon lointain. » C'était là, en effet, l'originalité de cette toile, qu'au lieu des aspects convenus du Midi, qui avaient encore cours à cette époque, au lieu de cette lumière aveuglante et brutale qui dévore les lignes et pervertit les colorations,



SOUS BOIS

Dessin de Français.

l'artiste nous montrait, sous un jour clair, des silhouettes fermes et douces, des intonations et des passages d'une finesse extrême; une harmonie pleine de modulations exquises, et, au milieu de cet admirable décor de la campagne napolitaine, les paysannes employées au déblaiement, portant sur leurs têtes des paniers de décombres et cheminant avec cette aisance et cette grâce rythmée de mouvements qui font penser aux nobles cariatides de l'Érechtéion.

Plus souvent, Français, retenu par les séductions de la Provence, s'arrêtait à mi-chemin, à Cannes, à Nice, à la pointe d'Antibes surtout, d'où il rapportait, à son dernier voyage, une de ses meilleures

études, cette *Vue d'Antibes*, encadrée par des oliviers, avec l'incomparable horizon de la mer, de la baie de Nice, dominée par les Alpes lointaines qui découpent sur l'azur profond la menue dentelure de leurs cimes neigeuses. Il passait d'habitude ses étés à Clisson, d'où il revenait avec un abondant butin d'aquarelles et de pochades, d'après la pittoresque petite ville, son vieux château, ses rives ombreuses et les méandres compliqués de la Moine et de la Sèvre. Mais, de plus en plus, il aimait à se retrouver dans ses chères Vosges. Chaque année le ramenait vers ce coin de terre où s'était passée son enfance, où sa sœur et son beau-frère l'entouraient de leur affection. Il s'était fait construire, à Plombières même, pour y vivre avec eux, une petite maison où il avait son atelier. Il y jouissait pleinement du bonheur qu'il y goûtait, de celui qu'il apportait aux siens. Les anciens souvenirs lui revenaient en foule : il connaissait tout le monde, savait les appellations des terrains et des clos, les surnoms des vieux hommes et des vieilles femmes avec lesquels il avait couru dans les bois et les prés, cherchant des nids, cueillant des myrtilles, des framboises sauvages et des merises, pêchant des truites dans les eaux vives. Sa présence était bientôt signalée et de sa voix sonore il hélait, avec des plaisanteries patoises, les anciens compagnons de ses jeux, tout fiers d'être reconnus par « Monsieur Français, » plus fiers encore quand le peintre les arrêtait pour « les retirer » dans quelqu'une de ses études. Tandis que la plupart d'entre eux, courbés par le travail ou appesantis par l'âge, étaient condamnés au repos et restaient à se chauffer au soleil sur le seuil de leurs chaumières, il avait toujours sa haute taille bien droite, sa démarche assurée, son ardeur juvénile à la besogne. Les bons moments qu'il passait ainsi, et les bonnes peintures qu'il fit alors ! certainement les meilleures qu'il eût jamais faites, celles où le savoir et l'expérience consommée de l'artiste se dérobaient avec le charme le plus exquis, sous une apparence de spontanéité et de poétique abandon.

Il avait hâte d'arriver, dès la pointe du printemps, quand son *Salon* était terminé, pour assister au premier éveil de la nature, toujours assez tardif en ces froides vallées. Il trouvait les ruisseaux grossis par la fonte des dernières neiges, dont, çà et là, quelques taches blanches persistaient sur les versants exposés au Nord. Les arbres étaient encore raidis ; mais peu à peu, sous le soleil d'avril, la sève gonflait leurs branches et les bourgeons éclataient. C'était une fête pour lui de voir ces merveilles, de se régaler les yeux

de ces verdure tendres, de respirer cet air vivifiant. Il s'oubliait quelquefois à son travail, quand la saison était favorable ; ou bien, après un court séjour à Paris, il revenait bien vite pour retrouver, avec juin, l'épanouissement général de la nature dans sa contrée natale. Une des dernières études qu'il y fit, et qu'il appelait *La Veille de la Fête-Dieu*, était une petite merveille de grâce et de vérité. Bordée par des chênes jeunes et vigoureux qui élevaient dans un ciel bleu pâle leurs pousses encore lustrées, une prairie tout en fleurs ondulait au soleil, avec ses herbes déjà mûres et sa parure diaprée de bleuets, de scabieuses, de sauges et de grandes marguerites. Sous la conduite d'une bonne Sœur, des fillettes butinaient, dans de grandes corbeilles, la récolte odorante dont elles devaient, le lendemain, parer les autels ou joncher le passage de la procession. Ces marguerites, qui occupaient tout le premier plan, formaient comme un champ, et Français avait pris plaisir, tout en conservant l'aspect d'ensemble de ce fouillis, d'en peindre quelques-unes avec soin, de face, de profil, en raccourci, dans toutes les positions, éclairées ou dans l'ombre. Il excellait à se débrouiller ainsi parmi ces confusions et ces aimables désordres de la nature, et c'était un prodige de voir la légèreté et la souplesse avec lesquelles sa bonne grosse main semait ainsi partout, d'une touche vive et délicate, l'amusant pêle-mêle de cette flore vosgienne, détaillée avec toute la conscience d'un botaniste.

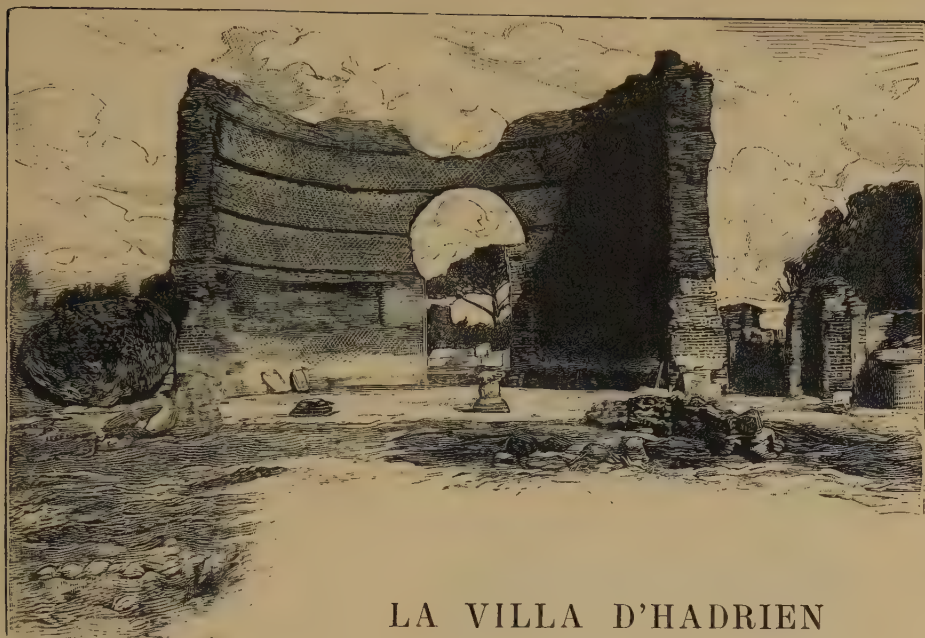
Ce furent là les derniers sourires de sa verte vieillesse. Doté d'une santé de fer, il semblait destiné à devenir centenaire ; mais peut-être abusait-il un peu de ses forces. Après quelques indispositions passagères qui lui étaient survenues, il aurait dû, sans doute, prendre les précautions que commandait son âge. Il continua, comme il l'avait toujours fait, à commettre des imprudences qui, depuis longtemps, auraient emporté un homme moins robuste que lui. On le voyait, par une chaleur accablante, partir au milieu du jour, chargé de son bagage de paysagiste, et faire un long chemin sous le soleil pour s'installer ensuite, couvert de sueur, sous des ombrages épais, et peindre, sans interruption, jusqu'au soir. Il ne pouvait se résigner à modifier ses habitudes. Soignée à temps, la maladie à laquelle il devait succomber eût certainement cédé à sa robuste constitution ; mais trop longtemps négligée, elle avait pris racine. Des fatigues contractées à l'Exposition d'Anvers, où il avait été appelé pour le jury des récompenses, compliquèrent encore son état. A la suite d'une congestion, un de ses yeux était resté fort compromis ;

l'autre avait besoin des plus grands ménagements. Il lui fallut renoncer à son travail. Ses amis admiraient sa patience; loin de s'aigrir, il s'intéressait de plus en plus à ce que faisaient les autres, et il était heureux d'applaudir à leurs succès. Le mal cependant progressait toujours et la fin s'accusait prochaine. Il s'endormit au milieu des siens, de ses élèves et de ses amis, qui l'avaient veillé pendant les dernières nuits. Son visage avait pris, avec la mort, une expression de beauté auguste et sereine, qui frappa tous ceux qui le virent. Ainsi que Roty le remarquait, dans les adieux touchants qu'il lui adressait au nom de l'Académie, « il semblait encore continuer son rêve sous son linceul », au milieu de cet atelier rempli de fleurs où il avait si vaillamment travaillé.

Avec Français a disparu un des derniers survivants de cette forte génération d'artistes qui a fait tant d'honneur à notre école contemporaine et, dans sa mesure exquise et sa probité parfaite, un des talents les plus souples, les plus poétiques et les plus vrais qu'elle ait produits.

ÉMILE MICHEL





LA VILLA D'HADRIEN

Le voyageur qui a visité Rome va presque toujours voir à Tivoli les fraîches cascadelles où le Teverone, qui a repris son nom antique d'Anio, déverse ses eaux souvent bourbeuses à travers la masse rocheuse couronnée par la coquette Tivoli. Mais combien peu s'arrêtent en route pour aller admirer les ruines de la charmante villa Hadriana, située sur une colline de tuf, à peu de distance du tramway à vapeur !

Sur une longueur d'environ un kilomètre et demi, à la base des derniers contreforts des monts de la Sabine, est l'emplacement de la villa, abritée de la *tramontane* et du *sirocco* par des montagnes et quelques collines. Elle est ouverte aux vents bienfaisants de l'ouest, et l'on jouit de ce côté d'une belle échappée sur la campagne romaine jusqu'à la mer. A l'est, la ville n'est séparée de Tivoli que par la *vallée de Tempé*, que rafraîchissait un filet d'eau ferrugineuse, le *Pénée*, ainsi appelé en mémoire du fleuve de la vallée thésallienne.

Vraiment, une visite à ce coin délicieux de la Campagne s'impose à tout voyageur épris des luxuriantes végétations et des sites majestueux ; il possède surtout ce charme plein de mystère qu'exhalent les débris des civilisations disparues.

Au sortir de Rome, le paysage triste et solennel que l'on tra-

verse, où le terrain rougeâtre est piqué d'herbes rousses, donne le sentiment d'un désert dont Rome est l'oasis ; des buffles aux longues cornes paissent tranquilles une verdure pelée ; le soleil darde, et sur le sol nu, dans un pli de terrain, parfois pointent quelques maisons blanches, les *osterie* où le vin est trouble et dont les habitants au teint glabre ont des mines farouches. Mais bientôt quelques arbres vous mènent sur la piste. Sitôt arrivé à proximité de la villa, on voit s'élever deux rangées d'ifs de haute stature, placés là comme un piquet d'honneur. La verdure renaît, la fraîcheur des ombrages préserve les herbes vertes et un velours émeraude revêt le tronc des arbres. Vous parcourez, en montant, de belles avenues aux voûtes ombreuses, qui conduisent à des sites enchanteurs, où une riche flore a envahi les palais effondrés, où les cactus, les aloès, les pins parasols, les ifs et les oliviers se disputent et habitent en maîtres les impériales demeures.

Il serait difficile de dire exactement quelle destination était donnée à chaque monument de cette immense villa, si Spartien, biographe d'Hadrien, ne nous avait appris que ce prince fit de sa villa de Tibur une merveille d'architecture, aux différentes parties de laquelle il donna les noms des sites les plus célèbres du monde antique : le Lycée, l'Académie, le Prytanée, Canope, le Pœcile et Tempé ; il y ajouta même les Enfers, ne voulant rien oublier.

L'empereur fit de sa villa sa résidence préférée ; il semble pourtant qu'il n'y habita complètement que peu d'années ; il ne quitta le pouvoir qu'en 135 et, trois ans plus tard, Antonin lui succédait. Hadrien ne quitta Tibur que malade, pour aller à Baïes, où il finit ses jours en 138.

Les constructions bizarres de l'empereur ne furent pas du goût de ses successeurs. Selon les uns, la villa impériale aurait été endommagée même sous Antonin le Pieux, et les marbres précieux seraient venus enrichir les nouveaux édifices de Rome ; selon d'autres, Constantin aurait emporté à Byzance un grand nombre de ses richesses. Mais ces hypothèses ne reposent sur aucun fondement sérieux.

La villa est ensuite mentionnée de nouveau en 544, lors de l'invasion des Goths ; elle servit de forteresse et fut ravagée par Totila. Puis, les habitants de la campagne romaine prirent les matériaux qu'ils avaient sous la main pour construire églises et palais ; de même, bien des marbres furent broyés pour en faire de la chaux, comme cela s'est souvent pratiqué à ces époques pour les ruines de

Rome. Des champs et des vignes couvrirent alors les décombres.

Ce n'est que plus de mille ans après, au xvi^e siècle, sous le règne de Pie II, pontife éclairé, grand amateur d'œuvres d'art, que furent faites quelques fouilles fructueuses.

C'est de la villa Hadriana que proviennent tant de belles statues : *Mnémosyne et les neuf Muses*, — œuvre aujourd'hui disparue, — des statues d'Hadrien, d'Isis, une Hécate, une Cérès, dix statuettes égyptiennes, le candélabre du Vatican, un Faune, plusieurs Antinoüs et bien d'autres bustes, statues et bas-reliefs de réelle valeur ; puis des mosaïques comme les colombes du Capitole et les masques du Vatican. Mais ce n'est que sous Alexandre VI, que Pirro Ligorio, architecte napolitain, s'occupa utilement de la résidence de Tibur appelée *Vieux-Tivoli*, quoique les fouilles eussent été particulièrement faites pour rechercher les chefs-d'œuvre antiques. Ligorio écrivit même un mémoire que possède la bibliothèque du Vatican, dédié au cardinal d'Este, gouverneur de Tivoli.



BUSTE D'HADRIEN

(Musée du Vatican)

Ensuite, Piranèse et Canina remanièrent les plans existants, mais un peu de fantaisie préside à ces travaux, faits superficiellement, qui n'ont guère que le mérite de l'imagination.

Puis viennent G. Bardi, Nibby, etc. Ce dernier, en 1827, mit un peu d'ordre dans les recherches antérieures, en y ajoutant quelques observations qui n'ont pas toujours été reconnues exactes.

De nos jours, MM. Daumet¹, Blondel, Girault et Esquié, architectes, étant pensionnaires de l'Académie de France à Rome, étudièrent la question, en se bornant chacun à une tâche déterminée, soit que l'objet de leurs études portât sur l'ensemble des *palais im-*

1. Le travail de M. Daumet est le plus important qui ait été fait sur la villa.

périaux proprement dits, soit qu'ils aient étudié le prétendu *Natatorium*, ou le *péristyle du palais impérial*, ou le *Pæcile*.

M. Sortais, architecte, également prix de Rome, fit faire des fouilles en 1893 pour sa reconstitution du *Canope*. C'est à l'obligeance de M. Sortais que je dois de pouvoir donner quelques nouveaux renseignements se rapportant à cette partie de la villa.

Enfin, M. Boissier¹, avec un charme qui lui est naturel, a publié une magistrale étude sur la villa Hadriana.

Ce n'est que depuis peu d'années que le gouvernement italien, voulant conserver à l'art cette merveille du pittoresque et ce trésor archéologique, acheta une partie des terrains à la famille Braschi, ce qui arrêta les actes de vandalisme.

*
* * *

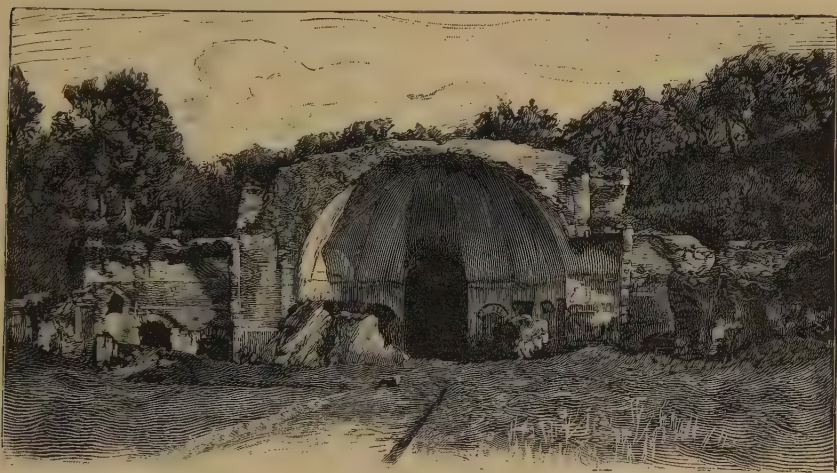
En artiste, Hadrien avait choisi son site et, par certaines perspectives bien ménagées, il pouvait, dans le calme des chaudes soirées, voir Rome, enveloppée de pourpre et d'or, se noyer dans les vapeurs bleues. Loin du bruit de la capitale du monde, il respirait plus libre un air aux senteurs parfumées et revivait des souvenirs aimés.

Cet empereur était architecte et, poète par aventure, il fit même de mauvais vers. C'est lui qui dessina, selon Spartien, les plans du temple de Vénus et de Rome. Il est donc vraisemblable de penser qu'il s'occupa personnellement des travaux de Tibur. Dans les grands voyages qu'il fit pour se rendre compte par lui-même de l'administration de son vaste empire, il visita l'Égypte et la Grèce, où mille fêtes furent données en son honneur et où il a semé des chefs-d'œuvre sur son passage. A son retour, il est donc naturel qu'Hadrien ait voulu rappeler les noms des sites et des merveilles qui l'avaient charmé. La villa, cette fantaisie capricieuse, a été critiquée vivement par certains auteurs, et non des moindres, qui n'ont certainement pas fait de la résidence impériale un examen bien approfondi. L'état actuel des ruines ne peut donner une idée de la richesse des décorations ; cependant, les quelques restes grandioses et les œuvres d'art trouvées dans les fouilles peuvent encore témoigner des splendeurs passées ; lors, il est admissible que les constructions d'Hadrien, si peu compréhensibles qu'elles puissent paraître, de-

1. *Promenades archéologiques*. — M. Winnefeld a publié récemment une étude sur la villa Hadriana (Berlin, 1895).

vaient être dignes des trésors qu'elles renfermaient. On peut juger étrange cet ensemble de monuments, dont les dispositions n'étaient pas dans les données habituelles, mais on ne peut faire un grief à Hadrien de s'être fait construire une villa d'une conception originale et nouvelle. L'imagination, le sentiment de la nature, le caprice, ont présidé à l'éclosion de cette œuvre, qui restera, malgré tout, empreinte d'un grand charme, et où règnera toujours une véritable sensation d'art.

Aussi, les artistes érudits, les architectes de l'école de Rome, bien placés pour étudier les travaux d'Hadrien, sont-ils d'accord



LE SERAPEUM DE CANOPE

pour trouver, dans maintes parties de la villa, des chefs-d'œuvre de grâce et d'originalité. Certes, bien des détails manquaient de goût dans ces palais élevés à la hâte, en l'espace de treize années ; mais un grand cachet de coquetterie en compense les défauts.

Pour les monuments de Grèce et d'Égypte que l'empereur voulait imiter, il est à remarquer que la voûte est employée¹ ; c'est une preuve qu'Hadrien ne prétendait pas copier tel ou tel édifice ; en effet, il était peu dans l'esprit romain de faire de l'archaïsme exact. Seuls, quelques motifs décoratifs pouvaient être d'un style étranger.

Quant à la date exacte de la fondation de la villa, les avis étaient autrefois partagés ; aujourd'hui, d'après les timbres des tuiles et des briques retrouvées, le doute n'est plus permis.

1. En Égypte, des voûtes de plein cintre ont cependant été retrouvées, mais elles n'étaient usitées généralement que pour les habitations privées (Maspero).

Deux inscriptions ont été relevées par M. Descemet¹ :

1° CN. DOMI TROPHIMI

2° OF. SOF. DOM. DECEMB.

Il est utile d'ajouter que Domitius Trophimus était un affranchi qui vivait des produits de sa fabrication, vers 123 à 125 après J.-C.

Des briques portent encore la date de 876 (123 après J.-C.), époque la plus ancienne indiquée par les timbres. Mais, comme le dit Pline, les briques ne devaient servir que deux ans après leur confection, ce qui met les débuts de la villa vers l'an de Rome 878.

Hadrien ne revint de son premier voyage d'Orient qu'à cette époque ; donc, les constructions étaient à peine commencées à son retour. Tout porte à croire que les différentes parties qui constituaient les souvenirs du voyage ont été exécutées un peu plus tard ; plusieurs n'ont dû être achevées qu'après son retour définitif, en 135 environ ; est-il même certain que la villa ait jamais été terminée ?

Dans ce lieu où tout était rassemblé, il était facile à l'empereur de quitter la Grèce pour l'Égypte et de se rendre en quelques pas de l'*Académie* à *Canope*, qui devait être son lieu de prédilection. Une brique trouvée dans le vallon creusé dans le tuf portait l'inscription : *Deliciæ Canopi*. On sait que Canope était une ville de plaisir célèbre. D'après Strabon, « cette ville, située à 120 stades d'Alexandrie, porte le nom du pilote de Ménélas, qui y serait mort. Elle possède un temple de Sérapis qui est très vénéré. Il y vient beaucoup de pèlerins qui descendent le canal ; nuit et jour, une grande affluence d'hommes et de femmes, dont les uns jouent et dansent avec une licence effrénée, et dont d'autres se logent dans Canope, qui est près du canal et propre à ces fêtes pleines de liberté ».

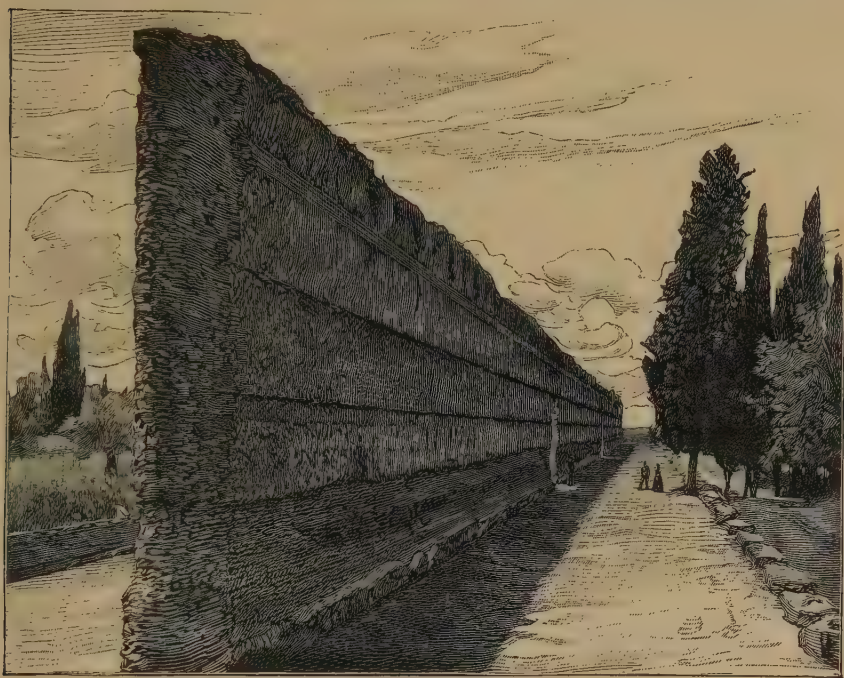
Les *Délices de Canope* se composaient d'un grand bassin plus long que large, représentant le canal égyptien, où circulaient des barques de forme égyptienne ayant quelque analogie avec les gondoles de Venise. D'un côté s'élevaient des salles à deux étages, construites probablement sur le modèle de ces maisons vouées aux faciles amours qui existaient à Canope. Il est aisé de s'imaginer les spectacles qui devaient avoir lieu dans un tel décor, où Hadrien laissait libre cours à ses instincts raffinés, se rappelant les nuits de langueur de la mystérieuse terre des Pharaons.

Au bout de la pièce d'eau se voit encore une grande niche, où

1. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.

étaient ménagés huit renforcements alternativement carrés et ronds, d'où jaillissaient des fontaines qui alimentaient un bassin intérieur dont les eaux se déversaient dans le canal.

Un large corridor, greffé sur l'axe de la grande niche, conduisait au sanctuaire où était placée la statue de Sérapis ; les parois étaient creusées de dix petites niches où prenaient place les autres divinités honorées en Égypte. Une décoration pseudo-égyptienne fort luxueuse



LE POECILE

comportait des mosaïques blanches et de couleur, fixées aux voûtes. Les murs étaient revêtus de plaques de marbre ; quelques morceaux de stuc coloré en jaune, en bleu et en rouge, ont été trouvés dans les fouilles, ainsi que du verre, de l'albâtre oriental, du porphyre et du marbre de nuances variées, de provenance africaine.

Ces détails résultent des travaux de M. Sortais, dont les conclusions ont fait connaître que le portique qui se trouvait devant la grande niche se composait de trois entrecolonnements avec colonnes d'ordre ionique, ce qui met à néant l'idée émise d'une architecture tant soit peu authentique. Le sol antique était à trois mètres en dessous du niveau du terrain actuel ; des morceaux de voûtes effondrées sont enfouis à cette profondeur.

De nombreuses briques retrouvées, datées de 123, viennent con-

firmer les dates précédemment données; dans ce cas, le Canope aurait été une des premières constructions rappelant un souvenir de voyage; cependant, on ne saurait chercher dans les timbres la date certaine de l'édification de tel ou tel monument, car, sur trois cent trente-quatre briques trouvées avec note consulaire, il s'en trouve cent quatorze pour la seule année 123¹.

Non loin du *Canope* étaient situés les thermes, de dimensions gigantesques, construits en deux parties, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes; ces bains n'offrent rien de particulier, les voûtes effondrées encombrant le sol et de gracieuses plantes envahissent les arcs.

Il existait également un stade voisin des thermes et possédant de nombreuses dépendances qui touchaient au *Pæcile*, immense portique autour d'une esplanade dont un long bassin occupait le centre. Un seul côté est encore debout. C'est une colossale muraille de briques, longue de 230 mètres sur 10 mètres de hauteur². On voit dans le faite les vides laissés par les poutres de bois qui supportaient le toit placé de chaque côté, porté par des colonnes dont les dés servant de base existent encore.

Grâce à l'orientation du *Pæcile*, dont l'axe allait de l'est à l'ouest, un des côtés se trouvait toujours à l'ombre, avantage fort appréciable par les journées d'été.

Il n'est pas douteux que le *Pæcile* d'Hadrien était orné comme celui d'Athènes et que des peintures décoraient les parois. Il ne reste presque rien même de l'enduit de stuc qui recouvrait les briques. Ce qui surprend, c'est de voir que cette masse si haute et isolée ait pu ainsi braver les injures des siècles.

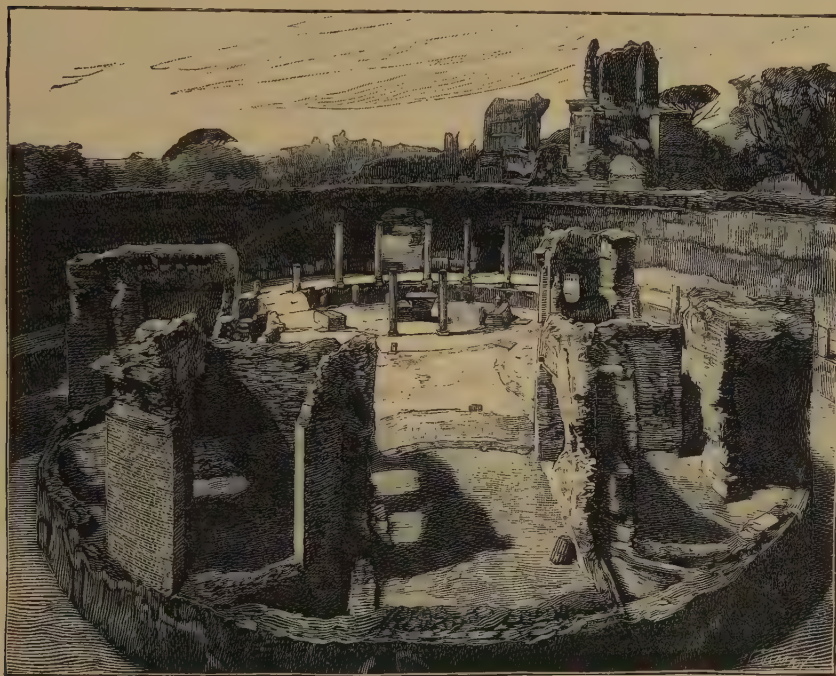
A une extrémité du *Pæcile* se trouve la salle dite *des Philosophes* ou *des Sept Sages*, au fond de laquelle est un bel exèdre et qui communique avec le *Natatorium*, lequel a déjà porté les noms de *Théâtre maritime*, de *Tempio del tripode delfico*, et que l'on nomme maintenant la *Nymphée*.

Cette délicieuse construction circulaire, qui offre une combinaison inattendue de la maison romaine, comprenait un portique composé de quarante colonnes ioniques, placées sur des dés de travertin,

1. Catalogue inédit de Marini.

2. Un point à observer et qui se présente souvent est l'effet curieux que produit, sur une grande étendue, l'*opus reticulatum* employé pour la construction des murailles de briques qui, dans leur état de vétusté, rappellent en certains endroits les alvéoles symétriques des gâteaux de miel.

qui supportaient un toit couvrant une chaussée circulaire large de 3^m50 et adossée à un grand mur extérieur. Puis, en contre-bas de la chaussée, était creusé un fossé large de 5 mètres et profond de 1^m50 environ, dont les parois et le fond étaient revêtus de marbres et formaient un *Euripe*. L'eau, fournie par une conduite, entourait un îlot central sur lequel étaient édifiées diverses constructions, dont l'ensemble offre le plus original caprice sorti du cerveau impérial.



LA NYMPHÉE

Un pont de marbre relie le portique à l'île; il ne semble pas contemporain d'Hadrien.

D'après M. Blondel¹, l'îlot était en communication avec la chaussée par deux ponts mobiles, composés chacun de deux battants posés un peu à la façon des écluses, mais dont les pivots seraient fixés du même côté, c'est-à-dire au groupe central. Ces battants décrivaient un arc de cercle en se rejoignant et aboutissaient ainsi au portique. Les deux ponts donnaient accès à un vestibule qui conduisait à une salle demi-circulaire qui pouvait être un *tablinum*; en face se trouvait un *atrium* corinthien d'une forme nouvelle, dont il ne reste que quelques colonnes. Une fontaine, comme cela existait souvent,

1. *Mélanges de l'École de Rome.*

devait occuper la place de l'*impluvium*. Derrière l'*atrium* était le *triclinium*, qui avait de chaque côté des salles de repos. Du côté opposé se trouvaient des chambrettes luxueusement décorées; on y retrouve encore des fragments de bas-reliefs représentant des Amours montés sur des monstres marins, des Tritons et des Néréides. Cette habitation spéciale, que rien ne rappelle, devait être la résidence retirée de l'empereur, où régnait une douce fraîcheur et où les eaux de l'*Euripe*, baignant des plantes aquatiques, devaient être peuplées de poissons de toutes couleurs et porter des cygnes au blanc plumage.

Adossées à la salle *des Sept Sages*, se trouvent des chambres qui passent pour être des bibliothèques, pour la raison qu'elles sont spécialement placées à l'est. Hadrien a dû certainement observer les règles de Vitruve, où il est dit que les bibliothèques devaient être tournées vers le soleil levant, parce que, dit-il, « leur usage demande la lumière du matin, outre que les livres ne se gâtent pas autant dans celles qui sont orientées que dans celles qui regardent le midi ou le couchant ». Non loin étaient de superbes jardins et d'immenses terrasses prenant vue sur la *vallée de Tempé*; des plantations exotiques, des parterres de fleurs les plus rares, des fontaines, tout contribuait à rendre le séjour agréable en ce lieu; les montagnes de Tivoli bornent l'horizon de leurs gracieux contours, et les bouquets d'arbres colorés jettent une note hardie dans une nature enveloppée de lumière.

Parmi les plaisirs divers que réunissait cette résidence, Hadrien n'oubliait pas la comédie et la poésie; aussi, compte-on trois théâtres dans sa villa: un théâtre grec, qui est situé près de l'entrée actuelle, puis un odéon, et un théâtre latin, qui se trouve du côté de la vallée de Tempé. Le théâtre grec est mieux conservé que les autres et a des dépendances considérables.

De nombreuses constructions, dont la destination est peu connue — comme les *cent chambres*, le *quartier des vigiles* et les pièces situées près du *crypto-portique*, ce couloir souterrain qui liait divers monuments — servaient peut-être à recevoir les hôtes de l'empereur lors des fêtes qu'il donnait au palais impérial, mis en communication avec la salle des réceptions par un portique à arcades du côté de la vallée et fermé de l'autre par un mur. Ce portique donnait accès à un vestibule octogonal, contigu à un immense péristyle où devaient se donner les fêtes, et qui porte maintenant le nom de *Piazza d'Oro*, à cause des débris de riches décorations qui y furent trouvés.

La cour du péristyle¹, qui mesure 49 mètres sur 40 mètres, est entourée d'un double portique de 6^m50 de largeur composé de soixante-huit colonnes alternativement de granit d'Orient et de cipolin.

Parmi les diverses constructions distribuées autour de la *Piazza d'Oro*, sur le côté faisant face aux palais impériaux, est greffée une salle divisée en douze chambres. Cet ensemble était couvert d'une



LE PRYTANÉE

coupole ; au fond se trouvait une abside décorée de niches où devaient être des fontaines.

Les appartements privés étaient aussi d'un grand luxe et possédaient un *œcus corinthien*², un *triclinium*, des jardins où se trouvaient des exèdres, et un superbe *péristyle dorique*, offrant une vue admirable sur les montagnes.

Il y avait aussi la *basilique*, où Hadrien rendait ses sentences. Au fond est une salle avec un piédestal ; c'est là qu'était peut-être le trône impérial ou une statue de l'empereur.

Sauf en ce qui concerne le *Pœcile*, le *Canope* et la *vallée de Tempé*, les noms donnés ne sont en général que le résultat de conjec-

1. Reconstitution de M. Girault.

2. Sorte d'atrium corinthien voûté, qui servait surtout de salle de festins.

tures ingénieuses, fondées sur la disposition spéciale des constructions qui semblaient être affectées à des usages particuliers, révélés par quelques vestiges assez rares. Donc, on ne sait où placer exactement le *Lycée*, l'*Académie*, le *Prytanée* et les *Enfers*. On ne peut formellement rien décider à ce sujet jusqu'à ce que de nouvelles fouilles soient faites.

Ce parc enchanté, semé de ces ruines pittoresques, où les tableaux charmants se déroulent à chaque pas, est bien fait pour séduire le visiteur ; le terrain scintille au soleil et l'on croirait parfois marcher sur des étoiles, effet dû à la grande quantité de grains de marbre répandus à la surface du sol.

Cette villa, cette ruine dont la nature a fait un chef-d'œuvre, parée du plus bel ornement que les siècles puissent donner, est un site unique au monde, qui, par certains côtés, rappelle Pompéi, mais avec un caractère plus délicat et plus poétique, d'une grâce champêtre, digne des nymphes et de Diane ; il semble qu'il serait doux de rêver sous ses ombrages, en évoquant les esprits de Théocrite et de Virgile.

PIERRE GUSMAN





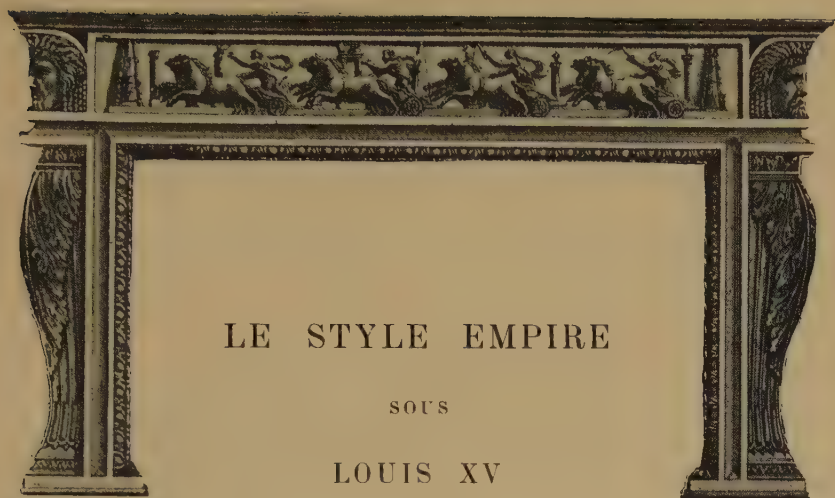
Ischia 27-73

LE CALVAIRE DE CASAMICCIOLA, A ISCHIA

Hélog. Dajardm

Imp. P. Meglia, P. 1883

REVUE DES ARTS



Watteau, qui personnifie très exactement, comme chacun le sait, le siècle de Louis XV et dans ses modes et dans son esprit, Watteau a vécu sous Louis XIV, dans la partie de son règne la plus morose, la plus déchue, et est mort sans avoir même vu l'avènement de la monarchie dont il devait le mieux représenter le caractère. Le style Louis XVI, en architecture, s'est révélé avec la construction du Garde-Meuble, élevé par Gabriel en 1763, M^{me} de Pompadour étant encore maîtresse du roi. Presque en même temps, un Italien, le Piranèse, inventait de toutes pièces le style décoratif du Premier Empire, et l'année même de la naissance de Napoléon, en 1769, publiait, à Rome, une suite de motifs d'ornements où le nouveau système était exposé, théorie et dessins.

L'ouvrage avait pour titre : *Diverse maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edefizi desunte dall' architettura egizia, etrusca e greca e romana, presentate a Monsig. D. Giovambattista Rezzonico nipote e maggiorduomo della Santità di N. S. P. P. Clemente XIII e gran priore in Roma della Sac. Religione gerosolomitana dal cav. Giovambattista Piranesi suo architetto. Con un ragionamento apologetico in difesa dell' architettura egizia, e toscana. Opera del Cavaliere Giambattista Piranesi architetto. In Roma 1769. Nella stamperia di Generoso Salomoni, con licenza de superiori.*

Les LXVI planches in-folio de ce recueil n'ont d'autre objet que l'ornementation des cheminées et de quelques objets mobiliers, con-

soles, commodes, pendules, flambeaux, etc.; mais l'invention de Piranesi y est constituée avec une telle abondance de détails, avec un tel foisonnement de motifs, que l'auteur n'a témoigné d'aucune présomption en le disant suffisant à la décoration de tous les édifices.

Ce n'était pas là une de ces trouvailles involontaires, un de ces hasards heureux, comme on en constate presque toujours à la période initiale des inventions. Jamais genèse d'un style ne fut plus clairement expliquée, depuis son éclosion jusqu'à sa maturité; jamais plus d'explications ne furent données pour mieux faire comprendre le point de départ et le point d'arrivée d'une conception originale. Dans ce long *Discours apologétique*, que nous analysons plus loin, Piranesi expose sa théorie avec planches à l'appui et il est impossible de conserver le moindre doute sur ses intentions formelles.

Ce système raisonné eut une double origine : la découverte d'Herculanum et la rencontre d'un artiste doué d'une imagination puissante. Ces deux faits furent nécessaires pour arriver à ce résultat, car si la part d'érudition dans le style nouveau est authentique, la part d'imagination n'est pas moins considérable.

Les fouilles d'Herculanum, reprises en 1737 et surtout en 1750 et 1755, avaient eu un retentissement profond, non seulement parmi les archéologues, mais encore parmi les artistes. Cette antiquité retrouvée fut considérée comme une petite Renaissance. De même que la découverte des marbres de Rome avait autrefois vivifié et renouvelé l'art, l'exhumation des bronzes d'Herculanum et la recherche passionnée des débris antiques qui en fut la conséquence rappelèrent aux artistes français et italiens du XVIII^e siècle que le style ornemental de Louis XV, pour être tout à fait original, n'était pas un art jeune, mais plutôt le dernier épanouissement d'un art qui avait donné tous ses fruits, et qu'il fallait remonter dans le passé pour y retrouver des formes vraiment pures. Mariette et Caylus avaient été, en France, les principaux promoteurs de cette réforme; ils avaient proclamé l'excellence de l'art antique par leurs Recueils d'antiquités, leurs Lettres, leurs Discours, par le livre et par l'image, par tous les moyens qu'ils avaient à leur service pour répandre leurs convictions. Les architectes, les premiers, comprirent la vérité nouvelle qui leur était offerte, et c'est ainsi que sous Louis XV on voit déjà s'élever des monuments qui, comme le Garde-Meuble et la cour de l'École militaire, marquent l'avènement du style Louis XVI. Les

sculpteurs suivirent, puis les peintres qui attendirent David pour entrer dans le mouvement donné depuis trente ans.

En Italie, l'enthousiasme n'avait pas été moins intense. Tous les artistes étaient accourus pour voir et dessiner les merveilles sorties de terre. A Rome comme à Naples, on grave à nouveau tous les décombres; on mesure, on relève sous tous leurs angles les colonnes debout, les chapiteaux à moitié enfouis, les architraves



FRONTISPICE DU « RECUEIL DES VASES », COMPOSÉ PAR PIRANESI

brisées; tout ce qui est romain et grec devient l'objet d'un culte presque fanatique.

Parmi les plus passionnés se distinguait Giambattista Piranesi, à la fois architecte, peintre, dessinateur et graveur, lequel entreprit d'élever, à lui seul, un monument éternel à la gloire de l'antiquité personnifiée tout entière, à ses yeux, par la ville de Rome.

G. Piranesi avait donc dessiné et gravé lui-même, avec une sorte de patience perpétuellement exaltée, tous les monuments de Rome, et dans son admiration inlassable pour la Ville par excellence, il ajoutait au portrait de la Capitale antique le portrait de la Cité chrétienne. Le projet était colossal. Piranesi en commença l'exécution et la poursuivit jusqu'à achèvement, avec une force toujours soutenue. Nous ne croyons pas qu'il existe dans l'histoire de la gravure

le témoignage authentique d'un labeur plus prodigieux. Assurément, il y fut aidé, mais, dans cette suite de planches, qui se comptent par milliers, se rencontre partout l'empreinte frappante d'une même main : son œuvre lui appartient tout entier.

Cependant, ce travail énorme ne serait, après tout, qu'affaire de reproduction ; il ne constituerait pas une création personnelle, si Piranesi n'eût été autre chose et mieux que le plus fécond des dessinateurs. La nature l'avait doué d'une imagination étrange, puissante jusqu'à l'hyperbole, évocatrice jusqu'à l'habitude inconsciente du fantastique. Cette imagination n'avait rien d'antique, ni même de romain. Les qualités fondamentales de l'esprit romain, la pondération, le raisonnable pratique dans les conceptions, la régularité solide et un peu nue dans les lignes, furent totalement étrangères à ce cerveau parfois délirant, dont l'activité se manifesta par une perpétuelle éruption d'idées souvent extravagantes, toujours intéressantes. Sous sa main, les ruines prennent une vie étrange ; il fait surgir de tous les débris des bas-reliefs martelés, des arcs de triomphe et des colonnades renversés, des chapiteaux, des urnes cinéraires, un peuple de figures de pierre qui s'animent et deviennent des fantômes participant à la vie réelle. Cette imagination, Piranesi la devait à ses origines vénitiennes, au milieu où il était né et où s'était écoulée son enfance, l'âge des impressions ineffaçables.

La Venise du xviii^e siècle ne ressemblait plus que de nom à la grande cité du xvi^e siècle. C'était bien la même ville apparente, où les démolisseurs n'avaient pas encore percé leurs trouées ; les palais conservaient les trésors accumulés par six siècles de victoires, mais l'esprit de l'ancienne République était mort. Les institutions civiles étaient tombées en désuétude, la politique extérieure n'y avait plus d'objet, le commerce était déchu. L'unique préoccupation qui subsistait encore était celle des peuples qui se sentent arrivés à leur fin et qui s'abandonnent : le plaisir. Les tableaux de Guardi nous donnent l'exacte visage de la Venise extérieure, et les scènes de Lunghi nous la dépeignent dans ses intérieurs. Quant à son esprit, les mémoires de Casanova et le théâtre de Carlo Gozzi nous y font pénétrer profondément. Cette Venise de Piranesi ne vivait donc que de son Carnaval, des casini, du pharaon et du théâtre, dans un perpétuel amusement qui confinait à la frénésie. Et, comme les sensations connues ne suffisaient plus à ce peuple, qui ne voulait que de la joie, il en cherchait de nouvelles dans le mystère, dans l'irréel, dans l'au-delà. C'est le temps où l'on se passe de mains

en mains les poésies du sénateur Baffo, successeur de l'Arétin, où règnent la magie, l'occultisme, où Casanova dresse ses pyramides magiques, où Carlo Gozzi enchante le populaire de l'Erberia et du Rialto avec le Roi-Cerf, la Dame-Serpent, le Monstre-bleu-turquin, répertoire de féerie et d'opérette, où il entraîne les imaginations vénitiennes dans un monde à la fois fantastique et puéril.

Piranesi, contemporain de ces hommes, possédait comme eux



CHEMINÉE DU CABINET DE JEAN HOPE, PAR PIRANESI (1769)

la force évocatrice du monde invisible. Il eut le don du mystérieux qui ressuscite les choses mortes, qui peuple les choses abandonnées. Ses ruines, même désertes, sont remplies d'apparitions dissimulées dans l'ombre des piliers, et lorsque, dans les places ou les rues de la Rome moderne, il intercale des personnages en petites scènes de la vie quotidienne, ces figures ont la fantasmagorie sérieuse des rêves de Carlo Gozzi. Aussi, pour cet esprit visionnaire, le clair-obscur n'est-il qu'une forme naturelle de l'expression et non un procédé conventionnel.

Giambattista Piranesi naquit à Venise, le 4 octobre 1720, et fut baptisé à l'église San Mose. Son père, Angelo Piranesi, tailleur de pierre, était surnommé *Celega* et, comme il était borgne, on l'appe-

ait communément l'*Orbo Celega*. Sa mère, Laure Lucchesi, était sœur de l'architecte Matteo Lucchesi, qui construisit à Venise l'église de San Giovanni Nuovo. G. Piranesi entra en apprentissage chez son oncle, qui lui enseigna le dessin d'architecture. Mais le maître et l'élève avaient, par malheur, même tempérament, c'est-à-dire qu'ils étaient tous deux violents et excentriques. Ils ne s'entendirent pas longtemps. Le neveu abandonna bientôt son oncle et Venise et alla s'établir à Rome dont il ne devait plus sortir que pour quelques voyages à Naples.

Dans une lettre qu'il écrivait de Rome à sa sœur, le 27 mars 1778, l'année de sa mort, il faisait un retour sur sa vie et lui révélait les raisons qui l'avaient déterminé, lui Vénitien, à s'y installer définitivement. Elles témoignent de la précocité et de la grandeur de ses ambitions. « C'est le génie de Rome, écrivait-il, qui lui avait inspiré l'idée de reproduire les restes de ces grandes œuvres qui menaçaient ruine et qui ne seraient conservées que par ses dessins. Il était lui-même fils de Rome. Et ayant dû s'exiler de Venise, il protestait qu'il n'y retournerait jamais, cette ville n'étant pas un théâtre capable de servir d'aliment au sublime de ses conceptions grandioses¹. » On voit ce que l'apprenti architecte pensait déjà de lui-même.

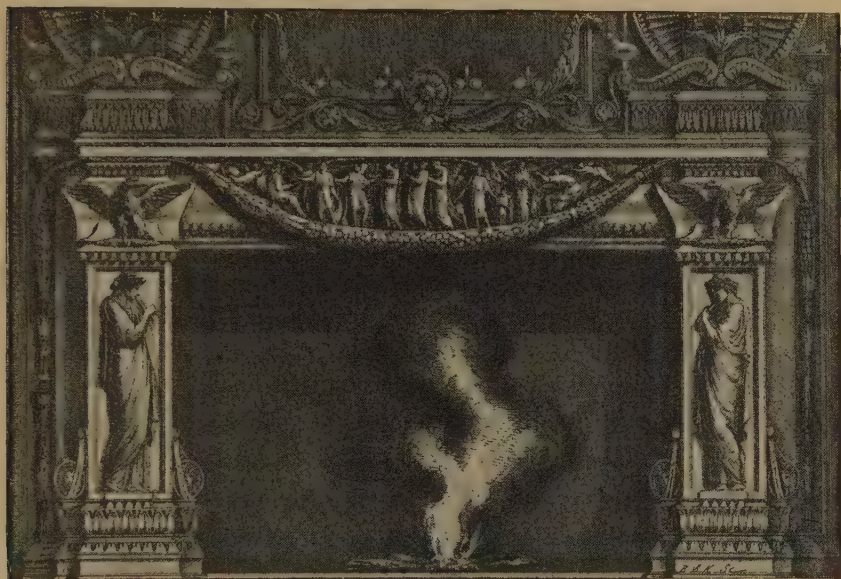
A son arrivée à Rome, il entra dans l'atelier du graveur Vasi, lequel, dit-on, en devint jaloux et le congédia. Quoi qu'il en soit, Piranesi sortit de chez Vasi à la suite d'une violente altercation, dans laquelle il faillit tuer son maître. A ce moment, il parut abandonner l'architecture et la gravure et se consacra à la peinture. Il passa dans l'atelier de Tiepolo, où il étudia la figure humaine et la composition, mais il n'y resta pas plus longtemps qu'il n'était resté ailleurs.

Malgré leur diversité, ces études constituaient une forte éducation artistique. Si hâtives qu'elles fussent, elles étaient, pour lui, très complètes, grâce à sa prodigieuse facilité. Aussi, quand il entreprit son *Musée des monuments de Rome*, se trouva-t-il armé pour mener à fin cette immense suite de tableaux en gravure où il put traiter, avec une égale supériorité, l'architecture, le paysage et la figure. Ces travaux ne furent pas sans bénéfices : en 1778, il estimait à soixante mille écus l'argent qu'il avait gagné à Rome depuis son départ de Venise. Il l'employa à constituer dans sa maison une sorte de musée des antiques. Il recherchait, avec une passion tenace, tous les marbres, bas-reliefs, bronzes, fragments quelconques, débris

1. Pietro Biagi, *Sull' incisione e sul Piranesi*, 1820.

exhumés des fouilles ou provenant des collections dispersées des grandes familles romaines. Ajoutons à ces documents les dessins de tout ce qu'il avait pu rencontrer d'objets anciens dans les cabinets d'amateurs, et nous aurons la nomenclature des éléments qu'il utilisa pour constituer le style décoratif qu'il avait imaginé et dont le *Discours apologétique* fournit toutes les justifications.

Ce *Discours* manifeste une réelle érudition ; la science des auteurs anciens y est même si complète, la discussion en est con-



CHEMINÉE COMPOSÉE PAR PIRANESI (1769)

duite avec tant d'autorité, qu'on est en droit de se demander si Piranesi est réellement l'auteur de ce mémoire d'archéologie. Il est permis d'en douter. L'artiste, lui comme tant d'autres, ignorait le grec et le latin ; quand aurait-il eu le temps de l'apprendre ? Sa culture d'esprit était assez peu étendue. Aussi Bianconi a-t-il pu attribuer ses œuvres écrites à la plume de M^{gr} Bottari, du P. Cantucci et de M^{gr} Riminaldi. Ainsi s'expliquerait la rédaction des Lettres en réponse à Mariette, et de notre *Discours*, où abondent les renseignements tirés des historiens anciens, où sont cités et commentés, avec tant d'aisance, Voltaire, Montesquieu, le comte de Caylus, Le Roy, Goguet, etc.

Quel qu'en soit le rédacteur, ce *Discours* reflète exactement la pensée de Piranesi et expose son projet avec une entière précision.

Nous ne le suivrons pas dans sa longue discussion pour établir la supériorité de l'art toscan sur les arts égyptien, étrusque et grec. Cette question de la supériorité de l'art romain sur l'art grec, qui divisa les archéologues et les artistes du xviii^e siècle, est une question aujourd'hui résolue. Piranesi ne devient intéressant que quand il raconte ses recherches sur l'origine des formes antiques et son projet de les utiliser pour une ornementation nouvelle. En feuilletant les planches du recueil de coquillages de Baldani et de Nicolas Gualtieri, cette idée s'imposa à son esprit que les Étrusques avaient trouvé dans la forme des coquillages l'idée du galbe de leurs vases, et deux planches qui accompagnent le *Discours* donnent une démonstration, à son sens évidente, de cette vérité.

La planche voisine réunit tous les motifs tirés de l'antique dont la beauté, la nouveauté, ont semblé à Piranesi pouvoir entrer dans une décoration : chimères, aigles, sirènes, trophées, masques, lampes, faisceaux, trépieds, chars, couronnes, etc. C'est l'intervention de ces motifs, de ces thèmes anciens, qui constitue l'originalité de son projet. Si l'on se reporte au style rocaille de Louis XV, qui s'était répandu dans toute l'Europe, on voit que l'idée de Piranesi n'était pas sans hardiesse. Elle se présentait, d'ailleurs, comme une conception mûrement raisonnée, comme la conclusion d'un long travail. « Ce n'est, écrit-il, qu'après une longue et profonde étude parmi les ruines des anciens édifices et des monuments antiques et après avoir rassemblé une quantité considérable de dessins, tant de meubles que d'ornements, dans toutes sortes de goûts, que je donne au public les planches ci-jointes. »

Une objection se présente d'abord sur la convenance d'appliquer à des murailles des formes que les anciens avaient destinées à orner des vases et des urnes. Piranesi s'en justifie par l'exemple même des anciens, qui n'hésitèrent pas à faire entrer les mêmes motifs dans des décorations d'ordre complètement différent.

Une autre objection qu'il prévoit et réfute par avance, est la profusion des ornements dont il couvre ses modèles de cheminées. Celle-ci ne doit rien à l'esprit antique ; elle est toute moderne, toute vénitienne. C'est par elle qu'il arrive à l'impression d'étrangeté que donnent ses dessins. Partout, en effet, c'est un entassement de sujets qui se coudoient, se heurtent, se contournent avec une étonnante variété. Il lui faut, pour construire et décorer une cheminée, des cariatides, des aigles, des masques, des têtes de bélier, des faisceaux, des carreaux de foudre, des sphinx, tout cela accoté,

enlacé dans un emmêlement extraordinaire, de bizarre et vigoureuse inspiration. Mais il ne tire pas vanité de cette richesse de conception ; il en reporte tout l'honneur à son commerce avec les anciens. « Je suis bien fâché, dit-il, que le défaut de cette étude (de l'Antiquité) ait privé même les plus grands hommes d'une certaine abondance d'idées, ce qui ôte, en grande partie, à leurs ouvrages, cette uniformité de caractère et de style qui plaît tant. » Et il ajoute que s'il a produit quelque chose de nouveau, c'est à l'inspiration antique qu'il le



CHEMINÉE COMPOSÉE PAR PIRANESI (1769)

(Château du comte d'Exeter, à Burghley)

doit. « Ces monuments (anciens) dont les uns sont d'un goût et d'un travail excellent, les autres médiocres, les uns nobles et majestueux, les autres bizarres et capricieux, unis à l'étude de la nature et des anciens, et aux réflexions que j'ai faites sur les anciens usages et sur les modernes, m'ont mis en état de composer différents ouvrages, sans m'assujettir à l'ancienne monotonie, et de présenter au public quelque chose de nouveau en ce genre. »

L'aveu est bon à noter. Il peut servir de réponse à ceux qui accusent l'éducation classique de stériliser l'imagination artistique ou tout au moins de la glacer.

Quant à l'étrangeté de ses conceptions, Piranesi en avait pleine conscience, en homme qui ne se sent pas maître de son imagination.

A plusieurs reprises, il cherche à l'excuser. « Que l'architecte soit bizarre autant qu'il le juge à propos, mais qu'il ne rende pas l'architecture difforme et que chaque membre conserve son propre caractère. Je veux qu'un artiste ait la liberté d'habiller une statue ou une figure à sa fantaisie, qu'il fasse prendre aux draperies telle tournure qu'il juge à propos, mais que ce soit toujours de manière à ne pas la faire confondre avec un pilier ou tout autre chose semblable. » Et, avant d'achever son *Discours*, il revient encore sur ce sujet auquel il consacre ses dernières lignes : « Peut-être quelqu'un



CHEMINÉE COMPOSÉE PAR PIRANESI (1769)

traitera-t-il mes ouvrages d'extravagants, mais qu'il me fasse la grâce de me dire contre quelles règles de bon dessin, de proportions, de caractère et de forme ils pèchent. S'il n'est pas en état d'y trouver des défauts, je me mettrai peu en peine que l'on critique mes ouvrages parce qu'ils s'écartent de la monotonie trop uniforme du vieux style. J'espère que le public rendra justice à mon travail, et s'il n'applaudit pas à ces dessins et à ceux que je lui présenterai, du moins louera-t-il mon zèle pour les Beaux-Arts et en particulier pour l'architecture. »

Enfin, pour que l'invention soit plus complète, il ajoute à ses dessins romains des dessins de style égyptien, qui forment un système d'ornement qui fleurira en France, dans les dernières années du Directoire, après l'expédition d'Égypte. On y retrouve là les

sarcophages, les statues d'Iris et d'Osiris, les Apis, chats, faucons, sphinx, etc., qui figureront plus tard rue du Caire, à l'hôtel Beauharnais, et un peu partout dans le mobilier du Consulat. Quelques-unes de ces décorations égyptiennes furent exécutées par Piranesi, une entre autres, au café des Anglais, sur la place d'Espagne, à Rome.

Trois seulement des cheminées ont été construites d'après ses projets : l'une dans le château du comte d'Exeter, à Burghley, l'autre dans le cabinet de Jean Hope, en Hollande, la troisième, enfin, au palais du prince Rezzonico, sénateur de Rome.

Giambattista Piranesi mourut en 1778. Son œuvre gravé fut



CHÉMINÉE COMPOSÉE PAR PERCIER ET FONTAINE (1801)

conservé par son fils, Francesco. Ses *Monuments de Rome* ne cessèrent pas d'exciter l'admiration générale, mais il ne paraît pas que ses dessins d'ornement aient été goûtés de ses contemporains. L'imitation de l'antique qui se glissait alors dans l'art français était bien loin de ce que le Vénitien avait rêvé.

Vingt ans après, la Révolution remettait à la mode toutes les formes de la vie romaine et Piranesi trouvait enfin son temps. Cependant, l'antiquité révolutionnaire était encore tout imprégnée de l'art de Louis XV et de Louis XVI; elle conservait encore le reflet de la grâce riante du dernier art de la royauté. Le charmant hôtel de la citoyenne d'Hervieux, rue Chantereine, construit par Brongniart en 1774 et décoré par Bélanger en 1789, est l'œuvre d'un Pompéien contemporain de Louis XVI. Le style Empire n'est pas encore constitué; il le sera bientôt par les architectes Percier et Fontaine.

En 1801 parut leur *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*. On y retrouve les éléments décoratifs de Piranesi : ce sont les mêmes idées, mais mises en œuvre avec un goût, avec une sobriété toute française. Percier et Fontaine connurent très certainement les planches de l'Italien et s'en inspirèrent, mais ils n'eurent pas comme lui à présenter et à justifier une théorie nouvelle. Le style était créé ; ils ne cherchèrent qu'à le développer et à le mettre au point du tempérament français. Dans la seconde édition de ce même *Recueil* (Didot, 1812), ils expliquent leurs intentions dans un *Discours préliminaire* : « Notre ambition serait satisfaite, si nous pouvions nous flatter d'avoir concouru à répandre et à maintenir dans une matière aussi variable, aussi soumise aux vicissitudes de l'opinion et du caprice, les principes du goût que nous avons puisés dans l'antiquité.... Malgré l'espèce d'empire que le goût de l'antique semble avoir pris depuis quelques années, nous ne pouvons nous dissimuler qu'il ne doive en grande partie cet ascendant au pouvoir que la mode exerce chez les peuples modernes... Nous le répétons, notre intention est moins de produire dans cet ouvrage le fruit de nos travaux, que de concourir, par notre exemple, à lutter contre l'esprit de mode qui dédaigne ce qui est parce qu'il a été, et contre l'esprit d'innovation, qui n'admire que ce qui n'a pas été. » Comme on le voit, ils ne revendiquaient aucune part dans la création des formes nouvelles. Leur ambition n'allait pas plus loin qu'à améliorer une mode qu'ils avaient trouvée tout établie, mais l'appoint de leur autorité et de leur tact n'en fut pas moins indispensable à la consécration officielle d'une idée vieille de trente ans.

Assurément ; ni le style de Piranesi, ni, à plus forte raison, celui de Percier et Fontaine inspirés directement de l'antique, n'occupent dans l'histoire de l'art une place analogue à celui de Louis XV ; il leur manque cette originalité initiale du thème décoratif qui donne tant de prix à l'art du XVIII^e siècle. Mais il n'était peut-être pas sans intérêt de constater, une fois de plus, avec quelle lenteur toute idée nouvelle se propage, et de confirmer, par un exemple, cette vénérable vérité : que toute invention, pour se faire accepter, a besoin d'être inventée plusieurs fois.

LE PORTRAIT DE GIOVANNA TORNABUONI

PAR DOMENICO GHIRLANDAJO



Dans l'art du portrait, le *quattrocento* italien a produit peu d'œuvres plus attachantes, plus suggestives et plus fortes.

La jeune femme se présente à nous, de profil et à mi-corps. Les traits sont délicats, précis et d'une grande pureté. Les cheveux, d'un blond cendré, se serrent en torsade sur la nuque et retombent le long des joues en nappes ondulées. Les

yeux, d'un bleu limpide, donnent au visage une expression très individuelle de finesse, de décence et de fierté. Une mince cordelière de soie, entourant le cou, suspend un joyau de rubis à la hauteur des seins. La robe, formée d'une tunique de soie cramoisie et d'une dalmatique de brocart jaune orange, découvre le sommet de la gorge et se ferme par devant sur les froncés d'une chemisette de linon. Des fleurs brodées parsèment les manches, dont les crevés laissent reparaître la chemisette de linge blanc.

Sous la robe somptueuse, on devine un torse élégant, quoique un peu grêle, des membres frais, déliés et souples. Ce n'est plus évidemment une vierge, et pourtant l'aspect n'est pas encore d'une femme. Il faudrait ici le mot charmant dont usaient les anciens pour désigner la jeune épousée dans les premiers temps du mariage, après l'initiation, mais avant Lucine : Νύμφη.

A la droite du tableau, une inscription latine nous atteste qu'une âme exquise animait ces formes juvéniles :

ARS UTINAM MORES ANIMUM QUE EFFINGERE POSSES
PULCHRIOR IN TERRIS NULLA TABELLA FORET
MCCCCLXXXVIII

Pour plus de précision, deux accessoires posés sur une tablette, à portée de la main du modèle, nous révèlent l'inclination sérieuse de son esprit et la délicatesse de son goût. L'un est un livre relié en maroquin noir, livre de poésie ou de piété, de prière ou de rêverie ; l'autre est un petit dragon d'or, merveille d'art et de ciselure, qui étreint des perles et des saphirs dans ses griffes crispées.

Le premier aspect du tableau suffit à l'attribuer au ^{xv}^e siècle finissant et à confirmer l'authenticité de la date inscrite sur le cartouche. D'abord, c'est bien la pose habituelle aux portraitistes du *quattrocento* — pose très simple, en buste et de profil, les bras au repos, les mains jointes. L'heure n'est pas encore venue des attitudes variées, des contenance familières ou majestueuses dans un décor approprié. Le costume n'est pas moins significatif. On y saisit, en effet, la transformation qui vient de s'opérer dans la toilette féminine. Ce qui, jusqu'alors, avait prévalu, c'étaient les étoffes raides, les formes lourdes, les couleurs voyantes et contrastantes, les broderies surchargées et, plus que tout, les accoutrements singuliers, les coiffures hétéroclites, les formes bizarres, extravagantes même, en un mot la recherche de l'originalité à tout prix. La toilette manquait de souplesse, de mesure et de goût ; elle semblait appliquée plutôt qu'adaptée à la femme et ne s'assortissait ni aux lignes de son corps ni au caractère de sa physionomie. Vers 1480, on n'attache pas moins de prix à l'originalité : peut-être même le génie féminin ne s'est-il jamais révélé plus inventif et plus industrieux. Mais le goût tempère maintenant la fantaisie individuelle, préside au choix des étoffes, harmonise les couleurs, ajuste et assouplit les draperies. La toilette est tout à la fois élégante, somptueuse et pittoresque. La femme compose comme une œuvre d'art la parure de sa beauté, et les plus grands peintres croient faire encore œuvre d'esthètes en s'improvisant costumiers.

Fixés sur la date, nous pouvons déterminer avec la même certitude le nom du peintre.

La tradition désigne Domenico Ghirlandajo, et tout nous incite à l'accepter. Jusque dans les moindres détails de la facture, on

retrouve la main du maître florentin, son coloris franc, sobre et limpide, son dessin savant et concis, son modelé un peu sommaire, son exécution sincère et ferme, énergique et nerveuse jusque dans la grâce, enfin cette distinction du pinceau, cette noble tenue, cette gravité paisible que confère seule la pratique de la fresque. Observez que ce sont là surtout les qualités des dernières années de Ghirlandajo, des années heureuses où, dans la pleine maîtrise de sa technique, à l'apogée du talent, il décorait l'abside de Sainte-Marie-Nouvelle, et que c'est précisément à cette époque que fut peint le portrait.

Quant au modèle, ce n'est plus sur des présomptions, si persuasives soient-elles, mais sur des preuves, qu'il nous est permis de l'identifier, en y reconnaissant Giovanna dei Albizzi, épouse de Lorenzo Tornabuoni.

Deux médailles du graveur Niccolò Fiorentino représentent la jeune femme et la nomment expressément. Si ressemblantes sont les deux images, que la conclusion s'impose. Quelques détails caractéristiques la confirment encore. L'arrangement, tout personnel, des cheveux est pareil sur la médaille et sur le tableau ; pareil aussi le joyau de rubis qu'une cordelière de soie suspend à la hauteur des seins. Déjà, les médailles de Niccolò Fiorentino avaient permis de reconnaître Giovanna dei Albizzi dans deux œuvres picturales du plus haut intérêt : l'une est la



GIOVANNA TORNABUONI

Terre cuite

École florentine, fin du xv^e siècle

(Collection de M. G. Dreyfus)

fresque de la *Visitation*, peinte par Ghirlandajo, dans la *Cappella maggiore* de Sainte-Marie-Nouvelle ; l'autre, une fresque également, que Botticelli exécuta pour la villa des Tornabuoni, à Torrente Terzolle, entre Florence et Fiesole, et que le Musée du Louvre possède aujourd'hui¹. La ressemblance que le portrait accuse avec les deux médailles se poursuit, intime et profonde, avec les deux fresques. Nul doute ne peut donc s'élever.

Dans son double anonymat, un buste de terre cuite de la collection de M. Gustave Dreyfus doit compter parmi les effigies célèbres de Giovanna ; les masses des cheveux ondes encadrent le même ovale

1. Voir, sur cette fresque, l'étude publiée par M. Charles Ephrussi, *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., tome XXV, p. 475.

candide et pur ; même ligne frontale, même narine délicate et même menton fermement accusé comme un trait de race.

L'histoire ne nous laisse qu'entrevoir à peine la gracieuse jeune femme que l'art de son temps fut si diligent à sauver de l'oubli. Un sang très noble coulait dans ses veines. Elle appartenait à la célèbre famille des Albizzi qui, durant près de deux siècles, assuma dans Florence la direction du parti aristocratique.

Alliés aux chefs de l'ancienne noblesse, tout puissants sur le parti guelfe, aussi renommés pour le courage militaire que pour les vertus civiques, ils avaient atteint, dès le milieu du ^{xiv}^e siècle, une situation éminente de faveur et d'autorité dans la république.

Lorsqu'en 1378 le *tumulte* des Ciompi mit en si grave péril la société florentine, c'est aux Albizzi qu'elle confia son salut. Par eux, l'ordre fut rétabli dans la ville, la prospérité dans les finances, le prestige au dehors. Durant un demi-siècle, Florence leur dut l'administration la plus habile, la plus glorieuse et la plus honnête qu'elle eût encore connue.

Leur lutte contre la faction naissante des Médicis remplit les premières années du ^{xv}^e siècle. Un jour, l'on put croire que les Albizzi allaient l'emporter définitivement et créer, à leur profit, le patronat souverain que fondèrent les Médicis. En 1433, Renaud des Albizzi, revêtu par le peuple d'un pouvoir dictatorial, exilait ses rivaux et demeurait seul arbitre des destinées florentines. Victoire éphémère : un an plus tard, Cosme l'Ancien rentrait en triomphe dans la ville révoltée et fondait l'illustration de sa famille sur la ruine irréparable des Albizzi. Que Florence ait profité à ce changement de maîtres, le doute est permis ; car, à tout prendre, les Albizzi ne le cédaient à leurs rivaux ni pour le génie politique, ni pour le goût des arts, ni pour l'amour de la gloire, et, sans conteste, ils leur étaient supérieurs en patriotisme et en probité.

Issue de cette grande famille, Giovanna épousa, en 1486, Lorenzo Tornabuoni. Les Tornabuoni formaient, après les Médicis et au même rang que les Rucellai et les Strozzi, l'élite de l'aristocratie florentine. La ville du Lys témoigne encore de leur magnificence. C'est à leurs frais que Ghirlandajo décora l'admirable chœur de Sainte-Marie-Nouvelle ; c'est pour eux que Michelozzo édifia, au centre de la cité, l'un de ses plus fastueux palais. Gagnés au parti des Médicis par le mariage de Lucrezia, fille de Francesco Tornabuoni, avec Pierre, fils de Cosme l'Ancien (mariage d'où naquit Laurent le Magnifique), ils devinrent, non seulement les alliés politiques, mais les associés et les représentants financiers des Médicis.



D. Ghirlandajo pinx.

Fillon et Heuse sc

GIOVANNA TORNABUONI
(Collection de M. Rodolphe Kann)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Paul Meglia

Une pensée de réconciliation publique présida sans doute à l'union de Giovanna avec Lorenzo, car Laurent le Magnifique en fut l'inspirateur. Si vives et si tenaces que fussent alors les haines des factions, cinquante-deux ans s'étaient écoulés depuis que le premier des Médicis avait consommé la ruine politique des Albizzi : la descendante de ceux-ci pouvait donc, sans opprobre, accorder sa main à l'un des partisans de ceux-là.

Les noces furent célébrées avec une pompe extraordinaire dont Florence réjouie s'émerveilla longtemps.

Dès lors, Giovanna prit place dans la phalange des dames florentines qui faisaient cortège à Laurent et qui lui composèrent une cour si élégante, si libérale et si polie, que, même aujourd'hui, après quatre siècles de culture intellectuelle et d'éducation sociale, nous n'en concevons pas de plus parfaite. Elle y fut des plus remarquées par sa beauté, par l'agrément de ses manières, par la grâce naturelle et simple de son esprit. Dans une société libre et voluptueuse, on lui savait gré d'être pudique et chaste, parce qu'elle l'était sans morgue et sans pruderie. On la citait comme un modèle de goût, de tact et d'urbanité. Et l'on se plaisait à personnifier en elle ce que l'on connaissait alors de plus noble et de plus fin.

Pour qu'il en fût ainsi, il fallait qu'elle portât à un haut degré les dons extérieurs et les qualités intimes qui la distinguaient, car elle eut à peine le temps de les manifester, étant morte toute jeune, avant la trentaine accomplie.

La brièveté même de sa destinée semble conférer à Giovanna Tornabuoni un titre de plus pour représenter, à nos yeux, le monde original qui fut celui de Florence aux dernières années du x^v^e siècle, monde charmant où l'on ne songeait qu'à embellir la vie au contact de l'antiquité reconquise et du paganisme ressuscité, monde éphémère à qui ses vertus autant que ses défauts interdisaient la durée. Aussi, devant le portrait que Ghirlandajo nous a laissé d'elle, se rappelle-t-on naturellement les vers mélancoliques dont Laurent de Médicis a fait le refrain du *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, comme s'il eût pressenti la fugitive splendeur de son règne :

Quanto è bella giovinezza,	Chi vuol esser lieto, sia :
Che si fugge tuttavia!	Di doman non c'è certezza.

MAURICE PALÉOLOGUE



LA COLLECTION HAINAUER



SCAR HAINAUER aura beaucoup contribué à développer à Berlin le goût des collections d'œuvres de la Renaissance. Pendant plus de vingt ans, il rechercha en Italie principalement, en France aussi et en Angleterre, les sculptures, les tableaux, les tapisseries, les bronzes qui lui permirent de faire de son hôtel de la Rauchstrasse une des habitations les plus charmantes de Berlin. La sûreté de son goût, un penchant très prononcé pour

les véritables œuvres d'art, qu'il préféra toujours au bric-à-brac, l'amabilité extrême avec laquelle il recevait chez lui les amateurs venus pour admirer ou les savants venus pour étudier, avaient créé à Hainauer de nombreuses relations, et, ce qui est mieux, de nombreux amis. En Allemagne comme à Paris, il était sûr d'être partout fêté et accueilli même par ceux qui le reconnaissaient comme un rival dangereux. Dans les ventes, en effet, il n'hésitait pas à faire de gros sacrifices pour s'assurer la possession d'une œuvre à laquelle il avait reconnu les qualités nécessaires pour donner une jouissance artistique.

Depuis 1894, le collectionneur n'est plus, et ce sont les objets

recueillis par lui que M. W. Bode, aidé d'un certain nombre de ses collègues des Musées de Berlin, a songé à faire connaître dans un beau volume où ils sont décrits, commentés et reproduits avec luxe¹. Il faudrait de longues pages pour parler de tous les objets intéressants que renferme la collection, car cette collection est nombreuse; elle compte près de six cents numéros; mais ce que je puis faire ici, c'est mentionner un certain nombre d'œuvres tout à fait importantes, qui feraient bonne figure dans n'importe quel musée d'Europe.

Bien que je n'aie pas vu la collection depuis de longues années, je crois que mes souvenirs seront suffisamment exacts, et d'ailleurs, aidé des bonnes planches qui accompagnent les descriptions, je ne risque pas d'omettre des pièces capitales. Toutes sont mentionnées dans les courtes préfaces dont M. Bode et ses collaborateurs ont pris soin de faire précéder chaque série d'œuvres d'art. D'ailleurs, parmi ces œuvres, il en est quelques-unes et non des moindres, que les Parisiens connaissent de longue date: elles ont figuré en bonne place aux ventes des collections Beurnonville, Odier, Spitzer, etc.

La sculpture en marbre, en stuc, en terre cuite ou en bronze forme évidemment l'ensemble le plus intéressant. Deux pièces d'Antonio Rossellino, provenant de la casa Alessandri, à Florence, un bas-relief représentant la Vierge portant l'Enfant Jésus, et un saint Jean-Baptiste enfant, en buste, appartiennent à cette série de marbres qu'autrefois on attribuait à Donatello et que M. Bode, avec beaucoup de raison, donne à un artiste qui occupe une place plus importante qu'on ne l'a pensé autrefois dans l'histoire de la plastique florentine du xv^e siècle. Le buste du Précurseur surtout, d'une admirable souplesse d'exécution, d'un faire caressé, tient un des premiers rangs dans une série qui compte des chefs-d'œuvre tels que le buste de la collection Dreyfus. De Rossellino également, dont le hasard des trouvailles semble avoir fait le maître préféré de M. Hainauer, sont des stucs d'une très grande finesse et une Vierge en terre émaillée, qui a été sans doute polychromée dans l'atelier des della Robbia.

C'est à un artiste d'un caractère un peu plus mâle, à Antonio

1. *Die Sammlung Oscar Hainauer*, herausgegeben mit Fachgenossen von Wilhelm Bode. Berlin, imp. Büxenstein, 153 p. in-4. Nombreuses pl. et fig. dans le texte. Le texte est dû à MM. W. Bode (introduction, description des sculptures et des bronzes), J. Lessing (orfèvrerie religieuse, tapisseries, étoffes), O. von Falke (céramique), R. Gaul (émaux de Limoges, ivoires), Borrmann (meubles), U. Thieme (peintures, plaquettes et médailles).

Pollajuolo, que fait songer un beau buste en terre cuite, une figure de jeune homme, le visage encadré de longs cheveux, le corps emprisonné dans une cuirasse richement décorée ; cette attribution est basée sur une comparaison avec deux bustes de terre cuite, bien connus maintenant et que le moulage a en quelque sorte popularisés, conservés au musée du Bargello. Néanmoins, M. Bode ne serait pas éloigné, en face de cette œuvre, de prononcer le nom de quelque sculpteur bolonais du *xv^e* siècle.

Il a très probablement raison ; trop longtemps la sculpture florentine a été considérée comme ayant donné le jour à la presque totalité des portraits en buste du *xv^e* siècle ; maintenant que beaucoup d'œuvres d'origine authentique sont connues, il serait peut-être temps d'essayer une meilleure et plus équitable répartition entre des maîtres dont on ne s'expliquerait que mal l'ancienne célébrité, en présence du petit nombre de morceaux qui leur sont attribués.

La peinture contient quelques morceaux charmants, tels qu'un portrait de jeune homme attribué à Botticelli ou une Vierge environnée d'anges, attribuée à Pesellino. Un portrait de femme déjà âgée, que le catalogue donne à Piero Pollajuolo — c'est le nom qui est maintenant adopté pour cette série de peintures, d'attribution hasardeuse, qui retracent de délicats profils de femmes du *xv^e* siècle — ; une Vierge attribuée à Filippo Lippi, me plaisent beaucoup moins, surtout ce dernier tableau, qui me paraît une assez médiocre œuvre d'école, d'un dessin peu agréable. Les portraits en buste du grand bâtard de Bourgogne et de sa femme, accompagnés d'un évêque et d'une sainte, considérés comme des morceaux de l'école bourguignonne, seraient, à en juger par la reproduction, des œuvres intéressantes et méritant un examen approfondi. A signaler également une Décollation de saint Jean-Baptiste de Herri Met de Bles (ancienne collection du marquis de Ganay), une Vierge de Cima da Conegliano, une série de tableaux de l'ancienne école hollandaise, deux portraits de l'école des Clouet¹. J'en passe, et d'importants, et, somme toute, on a là une série de peintures très agréables, formant une bonne galerie de particulier.

Ce même discernement dans le choix des monuments reparait dans la série des bronzes, dont quelques-uns sont de premier ordre. Sans parler d'un admirable buste de vieille femme, œuvre vénitienne

1. C'est par erreur que l'un de ces portraits, du *xv^e* siècle (n^o 55), est dénommé « Portrait d'un duc de Luynes ». Il n'y avait pas encore de *duc* de Luynes au *xv^e* siècle.

de la fin du ^{xv}^e ou des premières années du ^{xvi}^e siècle, qui faisait jadis pendant, chez Spitzer, à un buste de jeune homme que le Louvre a recueilli, morceau absolument capital, bien que d'aspect peu agréable, on y voit toute une série de petits bronzes, tel qu'une Ève, par Peter Vischer, plusieurs figures de femmes que j'attribuerai plus volontiers à la fin du ^{xvi}^e siècle et à l'art de Jean Bologne ou d'Adrien de Vries, qu'au milieu du ^{xvi}^e siècle, comme le veut le catalogue, enfin un admirable bronze, que M. Bode considère comme d'Andrea Riccio et qui fit partie de la collection Spitzer. Ce bronze, dont une excellente reproduction à l'eau-forte accompagne ces lignes, est-il bien de Riccio ? Je n'oserais être aussi affirmatif que M. Bode. Je le trouve moins froid que les compositions du maître, qui, en général, s'est surtout inspiré de l'art antique, qu'il ne connaissait que par l'art romain ; ici je trouve plus de vie, plus de fougue, plus de style que dans les bacchanales les plus échevelées modelées par Riccio, qui s'y montre presque toujours un artiste correct, mais plein de retenue, gêné par le style abâtardi dont il est tout imprégné. Quoi qu'il en soit, le Neptune est une belle œuvre, pleine de saveur, et si c'est Riccio qui l'a modelée, on ne peut que l'en féliciter. Ce jour-là il avait trouvé sa voie, comme lorsqu'il créa le Cavalier antique de la collection Spitzer, ou l'Arion du Louvre.

Certaines séries, celles des ivoires ou de l'orfèvrerie religieuse par exemple, sont moins intéressantes. On peut même avancer que la collection gagnerait considérablement à être allégée de certains monuments sans grande valeur : une Vierge (n° 130) du ^{xiv}^e siècle, en ivoire, est abritée par une niche d'orfèvrerie qui n'a sûrement pas vu le jour à la même époque ; un triptyque (n° 140) est des plus douteux. Une Vierge avec l'Enfant-Jésus et saint Jean, une sainte Barbe (nos 383 et 388), deux groupes en argent attribués à la France et au ^{xv}^e siècle, sont, je le crains, absolument modernes, et ont vu le jour dans une officine dont les produits sont très connus à Paris. Il y aurait donc avantage à retrancher ces pièces d'un ensemble aussi honorable ; il faudrait aussi revoir avec soin les bois sculptés français : certains meubles, tels que la stalle publiée à la page 51, ou le grand dressoir publié à la page 53, me paraissent au moins douteux ; le dressoir de la page 55 est peut-être aussi dans le même cas.

Si j'insiste sur ce point douloureux, c'est simplement pour regretter ces voisinages compromettants. Aucune collection, aucun musée n'est à l'abri de ces méprises ; mais ici la chose me peine d'autant plus qu'elle vient jeter une ombre sur un ensemble très remarquable.

Les faïences italiennes (95 numéros), quelques-unes du plus beau style et du ^{xv}^e siècle, forment une suite tout à fait précieuse, qui aurait gagné beaucoup à être classée par ordre chronologique et par centres de fabrication ; car le désordre qui règne dans la plupart des séries du catalogue est ici encore plus regrettable, puisqu'il empêche de faire facilement des rapprochements entre les pièces sorties à différentes époques du même atelier. La série des plaquettes et des médailles, la série des émaux, qui contient quelques très beaux spécimens de l'art des Pénicaud, la série enfin des tapisseries (charmante tapisserie de Bruxelles de la fin du ^{xv}^e siècle, n° 449 ; très curieuse Crucifixion de la première moitié du ^{xvi}^e siècle, et non du ^{xv}^e comme le dit le catalogue, n° 450), sont à la hauteur de la sculpture et de la peinture. En somme, il faut féliciter vivement M. Bode et ses collaborateurs d'avoir fixé par cette publication le souvenir d'œuvres d'art sans doute destinées à être un jour dispersées, et d'avoir fait connaître dans son ensemble un cabinet qui révèle chez celui qui l'a formé un goût très délicat. La collection Hainauer est l'œuvre d'un véritable amateur bien plus que d'un collectionneur, d'un homme qui sent vivement les œuvres d'art, plutôt que d'un maniaque uniquement préoccupé d'en posséder un grand nombre. M. Bode, dans une préface qui contient de très curieux renseignements sur les collections anciennement formées à Berlin, lui a rendu pleine justice et avec toute raison. Hainauer a très certainement contribué à entretenir cet amour de la Renaissance, ce mouvement artistique dont est sorti en grande partie le musée de Berlin, œuvre admirablement conçue et parfaitement exécutée, parce qu'on a eu le bon sens d'en laisser la direction à quelques hommes actifs dont on s'est bien gardé de gêner les mouvements par des rouages administratifs qui paralysent toutes les initiatives et émettent les responsabilités. *A priori*, ce système est le meilleur ; mais maintenant qu'on en voit les résultats, il n'est plus permis d'en employer un autre : ce serait se condamner à la stérilité.

ÉMILE MOLINIER





NEPTUNE, PAR ANDREA BRIOSCO (RICCIO)

(Collection Hainauer)

P. Halm sc.

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Paul Moglia Ferra.



UN RÉNOVATEUR DE L'ART INDUSTRIEL

WILLIAM MORRIS

Après lord Leighton, après sir John Millais, l'Angleterre a perdu en William Morris l'un de ses plus chers et de ses plus glorieux enfants, enlevé à l'apogée de sa superbe activité, en pleine possession de sa pensée et des formes multiples de son art, à cette époque de la vie où l'homme peut jeter un regard d'ensemble sur son œuvre, où il peut en saisir la portée et surtout en voir tous les résultats. Aucune vie ne fut, en effet, plus féconde que la sienne : il impressionna profondément son temps plus encore par la ténacité de sa volonté que par la puissance de son génie. Son influence s'exerça de tant de manières et dans des domaines si variés, qu'il eut la force d'opérer presque à lui seul une *révolution* dans le goût, de donner à l'art de son pays des tendances nouvelles, d'effectuer en un mot une Renaissance dont il fut le prophète, en même temps qu'il lui donnait son expression la plus élevée.

En se plaçant devant l'œuvre de William Morris, on est tout d'abord décontenancé par la variété des moyens qu'il a employés pour exprimer sa pensée ; on se refuse à admettre, chez un homme de notre temps, le talent sous des formes aussi diverses.

Le don qui échet à Michel-Ange d'être à la fois peintre, poète, sculpteur, architecte, nous paraît tellement être d'un autre siècle, que nous avons dû la peine à le reconnaître chez un de nos contemporains. Considérons donc William Morris comme un homme d'un autre âge et d'une autre race que la nôtre ; distinguons en lui la ténacité, la force de travail et d'application de l'Anglo-Saxon, les

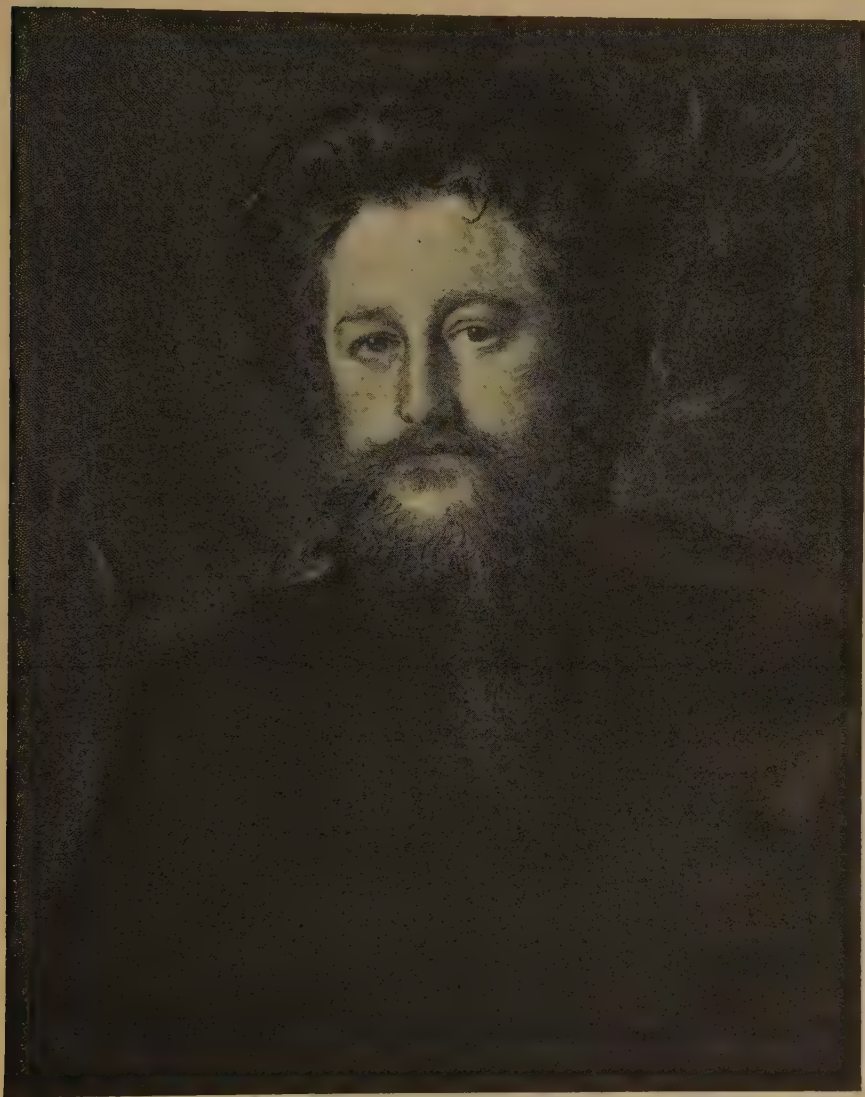
qualités d'enthousiasme et d'imagination des artistes de la Renaissance ; faisons aussi la part d'une connaissance approfondie et presque philosophique de l'histoire de l'art, et le rôle du grand décorateur anglais nous apparaîtra plus clairement. Car on serait tenté tout d'abord, en le voyant à tour de rôle poète, architecte, dessinateur, verrier, ciseleur, de n'admirer en lui qu'un très habile technicien du ciseau, de la palette et de la plume, et ce serait certes se méprendre sur le sens intime et la portée de son œuvre. Toutes les phases en sont intimement liées, toutes concourent au même but ; elles ne sont, en vérité, que l'expression variée d'un même idéal, et celui-ci se résume en un mot : la recherche constante de la beauté. « *La beauté*, écrivit-il, *est le but de l'art, en employant ce mot dans son sens le plus général ; ce n'est pas un simple hasard de la vie usuelle, dont les hommes peuvent se soucier ou qu'ils peuvent négliger à leur gré, mais une véritable nécessité de l'existence, si nous vivons conformément au désir de la nature, à moins toutefois que nous ne nous appliquions à être moins que des hommes.* »

Cet idéal, il chercha à le réaliser d'abord dans la poésie, car William Morris fut avant tout et toujours un grand poète. Dans le prologue du *Paradis terrestre*, il s'intitule « rêveur de rêves né hors du temps où il aurait dû vivre », et il pouvait s'appliquer fort bien ce qu'il écrivait plus loin :

.... faisant de beaux vers sur des modes anciens
A la louange de dames mortes et de splendides chevaliers.

Un parallèle avec les autres poètes anglais modernes nous montrerait William Morris plus soucieux de beauté pure que tous ses contemporains. Robert Browning s'encombre souvent de détails fastidieux qui nuisent à la pureté de lignes de l'ensemble ; Swinburne se laisse emporter trop loin par la mélodie et le rythme de ses vers ; une certaine étrangeté supplée souvent à la beauté chez Dante Gabriel Rossetti ; mais rien ne saurait éloigner William Morris de la voie lumineuse et sereine qu'il s'est tracée, et qui dispense son art de l'intensité de la passion. Celle-ci cède la place à un charme tout virgilien, comme si elle eût pu nuire à la belle harmonie des fresques qui se déroulent noblement dans les vers du poète. Ses sujets eux-mêmes sont choisis dans ce but ; il les puise dans les chansons de geste et les cycles d'épopées du moyen âge, faisant revivre toute une race de chevaliers et de preux, comme dans la *Défense de Guinevere* ou l'*Histoire de Sigurd*. Quelquefois aussi il remonte jusqu'aux légendes grecques, mais en les traitant à la

manière des poètes du moyen âge. N'essayons pas, en effet, de pénétrer dans l'âme de ces personnages, de démêler leur psychologie :



WILLIAM MORRIS. PAR M. G.-F. WATTS

(Avec l'autorisation de M. Hollyer)

nous ne la connaissons pas plus que l'âme de ces saints qui ornent quelque vieux missel ou un vitrail de cathédrale. Leurs joies et leurs tristesses nous émeuvent à la manière des peintures, et tout objectivement ; on sent trop que ces héros élégants sont créés dans le seul

souci des milieux et de la forme. Lui-même ne s'intéresse pas à leur fortune dès qu'ils sortent du cadre de sa peinture. Ainsi, dans *La Vie et la Mort de Jason*, il abandonne Médée, aussitôt sa terrible tâche accomplie. Il se contente de nous dire : « Elle vint à Athènes et y vécut longtemps, mais nul besoin n'est ici de raconter la suite de ses jours ». Dans tous ces poèmes se retrouve le merveilleux sertisseur de mots qu'était William Morris ; ses vers sont pleins d'une molle langueur, d'une vague sensualité à laquelle on se laisse aller inconsciemment, et ses mots sont choisis comme les détails d'une mosaïque. L'écrivain use toujours de la seule expression propre, toujours imagée, plastique et doucement musicale, sinon brillante.

En lisant l'œuvre de Morris, on ne laisse pas de s'étonner du contraste qui existait entre le talent de l'homme et certaines de ses idées favorites. Comment un artiste, élevé par les maîtres de Malborough et d'Oxford, à aimer le beau sous sa forme la plus aristocratique, put-il devenir le champion du socialisme anglais ! Toute sa vie et son œuvre contrastent violemment avec ces doctrines-là. Il était saturé du classicisme qui en est la véritable antithèse, et il n'était pas plus socialiste que ses ancêtres les hommes de la Renaissance. Comme poète, il n'eut rien de commun avec les idées humanitaires qu'il prônait. Il ne se plaisait en imagination que parmi les rois et les héros, au milieu de palais et de demeures somptueuses. Le décor même dont il avait entouré sa vie ne faisait qu'accentuer davantage cette nuance. Je me souviens d'une visite que je lui fis, il y a trois ans, dans sa maison d'Hammersmith, derrière laquelle se trouvait l'imprimerie (*Kelmscott Press*) où s'élaboraient les luxueuses éditions que William Morris faisait tirer à un nombre très restreint d'exemplaires, inaccessibles à des fortunes moyennes. L'intérieur de l'artiste était un curieux mélange de simplicité et de raffinement, d'objets modiques et de choses inestimables. Dans le petit atelier où il travaillait à dessiner avec amour les enluminures de son Chaucer qui a paru depuis, William Morris nous montra de merveilleux spécimens de volumes anciens, acquis à des prix fabuleux. Quatre portraits de Rossetti, qui sont parmi les plus beaux de son œuvre, ornaient la salle voisine ; on sait, en effet, que M^{me} Morris inspira à Rossetti le type que celui-ci a éternisé par la *Damoiselle bénie*, et qui, avec celui d'Elisabeth Siddal, le hanta toujours d'une manière persistante dans ses tableaux et dans ses vers.

Le cadre tout entier et l'homme même, avec sa carrure puissante de vieux Saxon, avec ses yeux limpides et ses traits affinés, vous for-

çaient à rejeter bien loin la sincérité de ses théories socialistes. Faut-il en conclure que ce fut simplement un moyen de popularité dont il usa à l'occasion, et sans conviction aucune ? Je ne le crois pas. Il ne fit qu'appliquer là encore les idées d'esthétique auxquelles il ramenait toutes choses. Il les exprimait clairement, dans une lettre adressée, il y a quelques années, au *Daily Chronicle*, à l'occasion d'une grève de mineurs. « Si l'art pur, écrivait-il, est impossible sans le secours des classes ouvrières, comment celles-ci peuvent-elles s'en préoccuper utilement si elles vivent au milieu des soucis sordides qui pèsent chaque jour sur elles ? Le premier pas vers la renaissance de l'Art est avant tout une amélioration dans la condition des ouvriers, changement qui ne peut être réalisé que par les efforts des travailleurs eux-mêmes... Pour moi, je considère ce progrès vers l'égalité comme certain. Et quand la vie sera plus facile et plus féconde en joies, les hommes auront le temps de réfléchir à ce que seraient leurs aspirations en matière d'art, et auront le pouvoir de les satisfaire. Personne ne peut préciser encore ce que cet art nous réserve ; mais comme il est certain qu'il dépendra, non de la volonté de quelques-uns, mais de la volonté de tous, on peut espérer qu'il ne restera pas en arrière sur les siècles passés, mais qu'il les complètera, et cela d'autant plus que la vie sera facile et douce... »

De ce rêve il fit une réalité, lorsqu'il fonda à Merton Abbey, dans les environs de Londres, une colonie unique au monde d'ouvriers heureux. Le spectacle en était d'une émouvante, d'une réconfortante simplicité. En ces âmes naïves, éloignées de la corruption de la grande ville, William Morris avait su faire naître, au delà de toutes choses et primant tous les autres instincts, le goût et le culte du beau. L'art était devenu leur activité de toutes les heures, le seul et le meilleur but à atteindre. On sentait, en parcourant les ateliers de Merton Abbey, en voyant les ouvriers composer des vitraux, tisser des étoffes, peindre des papiers et des tentures, broder d'admirables tapisseries, que rien de l'univers extérieur n'existait plus pour eux. Ces ouvriers artistes vivent à la manière des artistes du moyen âge, dans leur vieille abbaye, au milieu de cette campagne anglaise aux lignes si calmes et si reposées et d'une si intense poésie. Pour arriver ainsi à les passionner à leur œuvre, William Morris laissait à chacun de ces ouvriers son individualité. C'est ainsi que j'ai pu constater que la plupart d'entre eux faisaient des tapisseries et des vitraux d'après des dessins de Burne-Jones et de Rossetti, sans que la couleur leur en fût indiquée ; ainsi la personna-

lité de chacun survivait dans le détail, tout en restant conforme à l'idée générale.

Avoir formé des ouvriers artistes n'est pas un des moindres titres de gloire de Morris. A l'égal des plus vastes génies, il sut tirer des hommes ce qu'ils avaient de meilleur et condenser, grouper des énergies variées pour l'accomplissement d'une seule et grande tâche.

William Morris était né à Walthamstow, tout près de Londres, le 24 mars 1834. Après avoir fait ses premières études dans une petite école locale, il vint au collège de Malborough, qu'il quitta quelques années plus tard pour Oxford. Il y passa, avec peu de succès, ses examens vers l'âge de vingt-deux ans, et se lia avec Dante Gabriel Rossetti, Burne-Jones, Madox Brown, Philipp Webb. Quoique de beaucoup leur cadet, il prit lui aussi une part active dans les premières luttes du préraphaélisme. Il concevait déjà, à cette époque, le grand projet qu'il ne put réaliser que plus tard : le retour, partiel tout au moins, aux reliures et aux caractères typographiques du moyen âge.

Quoique la fondation de l'imprimerie de Kelmscott soit de date assez récente, William Morris avait déjà, depuis de longues années, accompli en ce sens des œuvres décisives. Telle est la gravure initiale de *Goblin Market*, le poème de Christina Rossetti qui parut vers 1862. Il exécuta également en bois la plupart des dessins de Burne-Jones sur le poème de *L'Amour et Psyché*, œuvres malheureusement tirées à un nombre très restreint d'exemplaires, et à peu près introuvables aujourd'hui. Lorsque son projet de fonder une grande imprimerie prit corps, Morris s'y attaqua avec son enthousiasme habituel et dessina lui-même presque toutes les lettres capitales, les titres et les enluminures. C'est ainsi qu'il arriva à émerveiller le lecteur par l'impression d'ensemble qui se dégage de ses volumes, par l'unité du type et la beauté du caractère.

Sa manière, rappelant d'une façon assez précise les procédés des vieux maîtres d'avant Dürer, apparaît clairement dans la margination de la page. En faisant revivre la marge dans les livres imprimés, il a accompli une révolution capitale. Pourtant il est à regretter qu'il ait varié si peu le caractère de ses lettres initiales, et qu'il ait conservé les mêmes dans des livres qui n'avaient entre eux aucun rapport. De là, une certaine fatigue que j'ai ressentie malgré moi, en feuilletant les deux volumes de son Chaucer, et que d'autres plus autorisés ont éprouvée également. On ne peut s'empêcher de penser

que de pareils volumes sont destinés davantage à être regardés qu'à être lus ; on s'habitue également avec peine à voir souvent une feuille conventionnelle introduite, tel un ornement, au milieu de la page, et dont le besoin ne se fait sentir en aucune manière. Ces imperfections, à peine sensibles chez lui, sont naturellement devenues des défauts intolérables chez ses imitateurs, et c'est là seulement peut-être que l'influence de Morris ne sera ni efficace ni durable.

Avec cette fougue juvénile, avec cette force d'enthousiasme qui fut jusqu'à ses derniers jours l'une des plus belles qualités de sa généreuse nature, Morris passait souvent, comme mû par une impulsion subite, d'un travail à un autre. Lorsque, par exemple, l'artiste avait, durant de longues et patientes heures, dessiné les enluminures ou repoussé la couverture d'un de ses livres, il se reposait à broser à grands traits quelque modèle de papier peint. Il semblait y renouveler son imagination, y rajeunir les sources vives de ses facultés poétiques, et un monde de fiction et de rêve naissait alors. Ce n'étaient plus les chevaliers bien « *xii^e siècle* » de ses poèmes, mais plutôt un rappel de lointaines théogonies, avec leurs chimères et leurs hippocrieffes.

Un autre élément s'y retrouve encore à côté de celui-là : Morris a rendu les formes vivantes du monde des plantes avec un charme et une saveur rares, chose étrange chez un homme qui habita toujours les villes. Il en a tiré de précieux motifs de décoration, renouvelant entièrement, de sa propre influence, l'ornementation des cretonnes et des papiers peints.

S'il rompait ici avec la tradition, il se rattachait, au contraire, directement à elle dans la céramique, où il se contenta, mais avec quelle maîtrise, de revenir aux formes et aux pâtes des maîtres d'autrefois, et dans l'art du vitrail, où il égala, comme dans les églises d'Oxford, de Birmingham et de Londres, les plus beaux vitraux de cathédrales.

On ne saurait jeter un regard d'ensemble sur l'œuvre de Morris et l'activité considérable qu'il déploya durant toute sa vie, sans donner un souvenir et un regret à l'homme. Il nous offre l'exemple, rare en notre temps, d'une vie pieusement consacrée à l'idéal et au beau, d'une énergie qui ne s'est jamais ralentie, et d'une probité à toute épreuve. Il était de ceux qu'on pouvait aimer en les admirant.



« MARGOT L'ENRAGÉE »

UN TABLEAU RETROUVÉ DE PIERRE BREUGHEL LE VIEUX ¹

Dulle Griet « Margot l'Enragée », le nom donné par les Gantois à la bouche à feu colossale de leur Marché du Vendredi, et les noms synonymes de *Mons Meg* et *Roaring Meg* dont furent baptisés les gros canons du Château d'Édimbourg et de la forteresse de Londonderry, en Irlande, sont des vocables équivalents au qualificatif de « mégère ».

La chose ressort de toute évidence d'un passage de van Mander, relatif à un tableau de Breughel le vieux, passage que voici textuellement : « *Oock een dulle Griet, die een roof voor de helle doet, die seer verbystert siet, en vreemt op syn Schots togemaeckt is : ick acht dees en ander Stucken oock in s'Keyzers Hof zyn* », ce qui revient à dire :

« Il peignit, en outre, une *Folle Marguerite*, recrutant au profit de l'enfer. D'aspect furieux, elle est bizarrement accoutrée à l'écossaise. Ce tableau se trouve avec d'autres, je pense, au palais de l'Empereur. »

Telle la phrase. Que signifiait-elle ? Cette *Folle Marguerite*, puisque Marguerite il y a, pourvoyeuse des enfers, l'œil égaré, vêtue à l'écossaise par-dessus le marché.... rien de plus obscur.

Tenu en suspens par ce passage, à l'époque où je préparais l'édition française de van Mander, j'appelai à mon aide des philologues émérites avec le regret de les voir aussi perplexes que je l'étais moi-même. Nous savions bien que *Dulle Griet* signifie « mégère », mais le terme était-il à ce point courant du temps de van Mander, qu'on dût s'en servir de préférence à tout autre plus familier ? C'était difficile à croire, et le mieux me parut de m'en tenir à la supposition que le vieil auteur recourait à un euphémisme pour désigner une des beautés infernales que nous voyons si fréquemment venir troubler dans ses méditations le pieux saint Antoine.

1. En écrivant « Breughel » et non *Brueghel*, nous nous en tenons à la forme adoptée par la plupart des auteurs flamands, MM. Rooses et van den Branden en tête. Tous les mots en *eu* s'écrivaient jadis par *ue*, comme les mots français en *ai* s'écrivaient *oi*.



MARGOT L'ENRAGÉE, PAR BREUGHEL. LE VIEUX

(Coll. de M. Mayer van der Bergh)

Du vêtement « à l'écossaise » je faisais bon marché. Mais tout cela restait énigmatique et menaçait de le rester longtemps, sinon toujours, quand un amateur anversoïse, le chevalier Mayer van den Bergh, eut l'amabilité de me signaler dans sa collection, des mieux recrutées, un tableau qu'il serait impossible, au plus simple coup d'œil, de ne pas identifier avec la peinture désignée par le consciencieux historien de la peinture flamande. Ce tableau, provenant d'une collection suédoise, mesure 1^m60 de largeur sur 1^m15 de hauteur. C'est un composé étrange de monstres et de chimères; un amas d'épisodes du fantastique le plus achevé. Pourtant, la donnée principale est bien celle que mentionne van Mander.

Une femme longue et décharnée, vraie mégère, occupe le centre du tableau. Vue de profil, les cheveux au vent, coiffée d'une calotte d'acier poli et armée d'une cuirasse qui protège sa poitrine sans la couvrir entièrement, elle tient de la main droite une rapière et de la gauche, gantée de fer, retient dans son tablier un ensemble disparate d'objets, le trop plein d'une corbeille et d'un chaudron pendus à son bras; elle se sert d'ailleurs de ce même bras pour serrer contre elle un coffret blindé. A sa ceinture se balance un couteau de cuisine, un « Jock de Liège », diraient les Écossais, puisqu'il est question d'Écosse en cette affaire. A grands pas, l'œil en feu et, à ce qu'il semble, en proférant des cris, la mégère se dirige vers la gueule de l'enfer, béante devant elle, insouciante des monstres les plus variés semés sur sa route.

Éclairée par les lueurs d'un horizon en feu, la scène qui se déroule à la droite du tableau et en occupe les divers plans est du grotesque le plus achevé. Sur les rives d'un fleuve infernal, une armée de femmes, ménagères en cornette et en tablier, se voit aux prises avec des êtres hybrides armés en guerre et tour à tour attaquant et défendant des forteresses d'une bizarrerie extrême. Enfin, au-dessous de tout cela, du haut du toit d'une chaumière en ruines, un monstre du sexe féminin, supportant une nacelle où, dans une immense bulle d'air sont installés des êtres fantastiques, fait pleuvoir sur la bataille l'or qu'il puise à pelletées dans son corps même... On n'en finirait pas s'il fallait décrire un à un les éléments de ce disparate ensemble.

Ce qui, tout d'abord, se dégage de l'étude de cette peinture d'une richesse de ton vraiment remarquable et d'une exécution singulièrement adroite, c'est que, bien définitivement la *Chute des Anges* du Musée de Bruxelles ne peut, comme on le crut sur la foi de Renouvier, être l'œuvre de Jérôme Bosch, mais doit passer à Th. von Pierre Breughel le vieux.

La chose a d'ailleurs été établie par notre collaborateur M. Frimmel, dans ses *Kleine Galeriestudien*, où se trouve reproduite la date M. D. LXII, trouvée par lui sur le tableau, ce qui mettait fin à toute possibilité de controverse, Jérôme Bosch étant mort en 1519¹.

Dans le profil de la mégère, aussi bien que dans les monstres qui l'environnent, « anges des ténèbres, êtres hybrides, hommes, singes, quadrupèdes, volatiles, poissons, crustacés, polypes, coléoptères et légumes, accouplant leurs natures, estropiés, écorchés, désossés, tourbillonnant et toujours goguenardant », pour

1. Th. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien*, neue Folge. II^e Lieferung, p. 16. Wien, 1895. La question est d'ailleurs résolue par la signature même de Breughel, récemment retrouvée sur le tableau. Paul Mantz me soutenait l'y avoir lue sans pouvoir préciser l'endroit.

emprunter le pittoresque langage de Renouvier, se retrouve la plus étroite parenté de conception, de facture et de coloris avec le fameux tableau du musée de l'État belge.

Aussi bien, à l'appui de l'assertion de van Mander, rangeant dans l'œuvre de Breughel le vieux une conception que son sujet eût invité plus normalement à classer dans celui de son fils, le peintre que l'histoire surnomme « Breughel d'Enfer », nous avons des traces de signature avec la date M. D. LXIII. Ainsi donc, ce très précieux morceau a quatre ans d'antériorité sur les *Aveugles* de Naples et deux ans de postériorité sur la *Chute des Anges* du Musée de Bruxelles.

Plus d'une circonstance fortifie la présomption d'après laquelle le bizarre tableau qui nous occupe serait celui-là même que van Mander, en 1603, désigne comme devant, selon toute probabilité, faire partie du cabinet de l'empereur.

Nul n'ignore qu'en 1648 la galerie de Rodolphe II fut mise au pillage par les Suédois. Plus de *sept cents* tableaux passèrent de Prague à Stockholm ! Il en fut dressé des inventaires, dont l'un notamment, encore conservé aux archives du château de Skokloster, en Suède, a été récemment publié par M. Granberg. Par malheur, le vague de ses indications rend fort difficile l'identification de la plupart des tableaux qu'on y trouve portés. Une seule rubrique me paraît devoir se rapporter à notre *Margot l'Enragée*, le n° 487 : *Ein Daffel mit Feuersbrunst, dorbey die Furia mit unterschiedlichen Monstern* : « Un panneau avec un incendie, dans lequel on voit une Furie avec divers monstres. »

Il est ainsi prouvé que la peinture de Breughel ne demeura point à Prague, mais passa à Stockholm et le fait de la rencontrer deux siècles et demi plus tard dans une galerie suédoise n'aurait donc rien que de naturel.

Si le Musée de Stockholm garde une partie de l'immense butin de guerre fait à Prague par les armées suédoises, on sait que la reine Christine disposa tout à sa convenance des œuvres qu'il lui plut de distraire des collections royales, en grande partie dispersées, quand, par voie d'héritage, elles eurent passé aux mains du prince Odescalchi.

Faut-il, dans l'inventaire dressé par le marquis du Fresne en 1652 et dont l'original de la Bibliothèque royale de Stockholm a été également publié par M. Granberg, trouver une dernière trace du tableau, sous le n° 137 ?

C'est bien possible, étant donné le laconisme habituel du marquis. Voici le texte en question :

« De Prague.

« 137. Un tableau dans lequel une femme tient une épée à la main, avec une vieille derrière, sur fond de bois. »

Il n'importe. Nous tenons la plus manifeste des preuves, le tableau lui-même. Étant donné son mérite et la rareté des peintures du vieux Breughel, nous éprouvons un plaisir réel à en pouvoir révéler l'existence.

HENRI HYMANS





CHRONIQUE MUSICALE

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE : « LES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG », comédie musicale en trois actes, de RICHARD WAGNER.

En écrivant les *Maîtres Chanteurs*, Wagner, on le sait, se proposait d'abord de donner à son *Tannhäuser* un pendant satirique. Il voulait, de plus, symboliser dans la figure de Hans Sachs l'art populaire de l'Allemagne. Dès 1847, le projet du poème, rapidement esquissé, répondait à ce plan et arrêta les lignes principales de l'action, telle qu'elle est fixée par la rédaction définitive. Le parallélisme du drame et de la comédie, dès lors, se laisse apercevoir : la Wartburg devient l'église Sainte-Catherine de Nuremberg et les nobles *Minnesänger*, Biterolf, Walther, Reinmar et les autres, sont remplacés par les *Meistersinger* bourgeois, Vogelgesang, Nachtigall, Zorn, etc. Le landgrave Hermann se transforme en Veit Pogner Elisabeth en Eva, Tannhäuser en Walther de Stolzing et Wolfram en Hans Sachs. Mais ces analogies demeurent superficielles : on tenterait vainement de les approfondir. Le développement de l'action intérieure, qui fournit à la musique son aliment essentiel, procède ici d'un principe psychologique tout autre.

L'opposition des milieux et des époques fait, il est vrai, des *Maîtres Chanteurs* la contre-partie de *Tannhäuser*, en unissant les deux ouvrages par une sorte de lien antithétique. Elle crée, par contraste, une relation entre eux, et confère au second, en particulier, un vague caractère de parodie. Mais ce ne sont là que des rapports matériels dont l'historien, plus que l'artiste, est susceptible de dégager le sens spécial ; qu'il s'agisse de drame ou de comédie, les particularités de temps et de lieu échappent à l'expression de la musique. Aussi le sujet des *Maîtres Chanteurs* dépasse-t-il de beaucoup la portée d'une satire. En allant au fond des choses, on reconnaît qu'il égale en gravité et en beauté, sinon en passion et en âpreté tragique, celui de *Tannhäuser*.

Wagner, semble-t-il, ne perçut pas dès l'origine la physionomie définitive de son œuvre. Quand il la conçut, il était en pleine jeunesse et considérait surtout le caractère populaire et le mouvement joyeux du sujet. C'est vraisemblablement au compositeur de trente-cinq ans qu'il faut attribuer la musique des chants de Sachs, de Beckmesser et de Walther, qui font saillie dans la partition. Plus tard, quand, dans sa maturité, il reprit son esquisse et la développa, son point de vue avait changé. L'allure générale de sa comédie restait la même, les épisodes en demeuraient aussi gais, aussi colorés, aussi fortement pénétrés de savor

locale. Mais l'action essentielle ne résidait plus dans la lutte de l'art libre et spontané contre les conventions scolastiques. Walther de Stolzing, le « marqueur » et Hans Sachs lui-même, en tant que dernier représentant de l'art national, passaient au second plan. Le premier était occupé par le drame tout intime qui se livre, sans se formuler dans le cœur du cordonnier-poète et nous montre celui-ci triomphant de ses souffrances silencieuses. Wagner ne pouvait en venir à une telle transformation du scénario primitif qu'après avoir mûri ses idées sur le rôle de la musique dans le drame et après s'être défini avec clarté sa fonction d'élément générateur de l'action cachée, inexprimée et inexprimable par les mots. Aussi, les *Maîtres Chanteurs*, tels que nous les connaissons, nous apparaissent-ils comme une conception essentiellement musicale. Il était impossible, en 1847, qu'ils fussent réalisés suivant ce principe dont Wagner ne devint conscient que beaucoup plus tard. Quand le maître abandonna le scénario de sa comédie pour se mettre à *Lohengrin*, peut-être le manque de ce point d'appui fut-il la cause déterminante de l'ajournement de la composition définitive. Il ne s'écoula pas moins de vingt ans, en effet, avant qu'il se remit à ce travail. Durant cette longue interruption, il avait écrit *Lohengrin*, *Tristan et Yseult*, *l'Or du Rhin*, *la Walkyrie* et la moitié environ de *Siegfried*.

Achevés en 1867, les *Maîtres Chanteurs* furent représentés pour la première fois à Munich, en 1868, sur l'ordre du roi Louis II de Bavière. Il leur a donc fallu près de trente ans pour parvenir jusqu'au public parisien.

Tous les habitués des concerts connaissent la grandiose ouverture qui sert de préface à la partition. Elle en développe les thèmes principaux et les porte à leur plus haut point d'intensité sans épuiser d'avance leur force expressive, comme il arrive à Beethoven dans les ouvertures de *Léonore*, et à Wagner lui-même dans celles de *Rienzi* et du *Vaisseau-Fantôme*. Elle résume admirablement l'idée poétique de l'ouvrage et nous en présente un raccourci musical d'une frappante logique. Cependant, les motifs qui en forment la matière n'ont trait qu'à un des côtés de l'action. Le résumé de l'idée dramatique, qui complète l'idée poétique, se trouve seulement dans le prélude du troisième acte. Pour avoir un abrégé symphonique parfait des *Maîtres Chanteurs*, il est nécessaire de joindre à l'ouverture ce prélude dans lequel sont exposées les mélodies qui se rapportent d'une manière exclusive à Hans Sachs.

Le premier acte tout entier est une exposition magistrale des types et du milieu. Le sujet s'y dessine d'une façon toute naturelle par l'épreuve que subit Walther devant les maîtres. Pagner, dont l'initiative généreuse promet la main d'Eva au vainqueur du concours de chant, est suffisamment posé par le discours qu'il tient au milieu de l'acte. Les répliques aigres de Beckmesser profilent d'une manière amusante et définitive la silhouette caricaturale du « marqueur ». La belle figure de Hans Sachs domine l'ensemble de la composition. Les personnages secondaires, comme David ou Magdeleine, se révèlent par des répliques ou des monologues caractéristiques. Il n'est pas jusqu'au caractère d'Eva, qu'on entrevoit cependant à peine, qui ne nous apparaisse tout entier, en sa grâce enthousiaste, dans la petite scène avec Walther. Quant à ce dernier, il est, dès les premiers moments, fixé d'une manière immuable. Le chevalier-poète, *Minnesænger* égaré parmi les *Meistersinger*, est le moins vivant de tous les protagonistes de l'action. Il représente le lyrisme; il n'existe que lorsqu'il chante. Aussi, se

montre-t-il, au premier acte, inspiré et passif comme au second et au troisième. Son attitude ne varie guère d'un bout à l'autre de la pièce.

La plupart des motifs qui servent de base aux développements symphoniques sont exposés à mesure que se déroulent les situations de ce premier acte. On peut, de la sorte, les diviser en plusieurs catégories, dont chacune répond à un ordre d'idées ou de sentiments particulier : les motifs pittoresques et populaires, les motifs lyriques, religieux et passionnels, ceux qui ont trait aux usages de la corporation des Maîtres, ceux enfin qui expriment telle ou telle nuance des sentiments propres à chaque personnage. Parmi les premiers apparaissent tout d'abord le thème de la bannière du roi David et le refrain chanté par les apprentis, quand ils raillent les prétentions de Walther. On peut ranger dans les seconds le choral, le chant de Walther et le dessin passionné d'instruments à cordes qui souligne l'entrevue des deux amoureux. Les thèmes relatifs à la corporation sont plus nombreux et variés, moins cependant que ceux destinés à l'expression psychologique des personnages principaux, notamment de Sachs et de Beckmesser. Toutes ces mélodies, d'ailleurs, reparaissent, pour la plupart, dans les actes suivants. Ce que les mots ne peuvent décrire, c'est la transformation incessante qu'elles subissent dans leur enchaînement et leurs oppositions, c'est l'expression nouvelle qu'elles revêtent par le choix des timbres, c'est l'aisance souveraine avec laquelle elles s'enchaînent dans la trame orchestrale ; les définitions sont impuissantes en présence de cette diversité dans l'unité, de cette clarté polyphonique, de cette gradation admirable de tons et de rythmes.

Le second acte est une merveille d'un bout à l'autre, un composé de réalisme et de fantaisie tel qu'il n'en existe peut-être pas d'analogue en dehors des comédies de Shakespeare. Aux scènes familières et tout intimes du début, entre Eva et Pogner, entre Sachs et David, succèdent les dialogues d'Eva avec Sachs, puis avec Walther par lesquels la double action poétique et dramatique s'oriente dans une direction nouvelle. Puis l'élément comique donne un cours insolite, une conclusion inattendue à la marche de l'acte. La sérénade grotesque de Beckmesser et le tumulte qui la suit terminent la comédie en farce, sans pour cela que la musique abdique sa puissance magique. C'est à elle que reste finalement la parole : le postlude enchanteur ajouté par Wagner au déchaînement affolé des chœurs et de l'orchestre laisse l'auditoire sous l'impression de la rêveuse nuit de Saint-Jean pendant laquelle cette vision bigarrée s'est agitée devant lui.

C'est par le troisième acte que nous pouvons sonder véritablement la profondeur de l'œuvre, mesurer sa portée générale. La large humanité du personnage de Hans Sachs l'emplit tout entier et en illumine la péroration d'un puissant rayonnement de sacrifice et de bonté. Dès les premières mesures de l'introduction, nous sentons que la musique ici grandit tout à coup et exprime quelque chose de plus sérieux, de plus fort, de plus immuable que dans les actes précédents. Le monologue sublime de Sachs, qui n'est que la continuation et comme le commentaire de ce prélude, donne à l'œuvre son sens définitif. Dans la lutte dont Eva est le prix, Walther réussit, grâce à Sachs qui refoule en lui-même sa passion et s'immole à la gloire et au bonheur de son jeune rival. Mais, de Walther et de Sachs, c'est Sachs encore le plus victorieux. Walther n'a triomphé que de la prévention et de la sottise ; Sachs a triomphé de lui-même. La sainteté de ce triomphe, que la musique seule pouvait exprimer, grâce à la conception spéciale

du drame wagnérien, apparente les *Maîtres Chanteurs* aux plus hautes œuvres de son auteur, en particulier à *Parsifal*, comme l'a démontré M. Chamberlain.

On sait déjà le succès obtenu par la représentation de l'ouvrage de Wagner à l'Opéra. De toutes les manifestations de son art, tentées jusqu'ici sur notre première scène lyrique, celle-ci me semble, avec *Tannhäuser*, la plus complète, la plus rapprochée du sens intime du texte. L'adoption de la version française de M. Alfred Ernst entre sans doute pour beaucoup dans ce résultat.

On a reproché à son auteur de torturer ses phrases pour les adapter à la musique, d'abuser des inversions, d'anéantir l'harmonie du poème allemand, et d'autres choses encore. Il eût sans doute été très facile à M. Ernst de mériter les reproches contraires et d'écrire une traduction libre, irrespectueuse du sens et de la musique, mais coulante, pourvue de rimes sonores et de recherches d'épithètes. Tel n'était pas son but et on ne peut que l'en féliciter. M. Ernst a fait ce qu'il était humainement possible de faire pour ne pas changer une note à la partition et nous donner du livret un équivalent très exact. Grâce à lui, c'est bien la partie vocale écrite par Wagner que nous entendons et sa traduction est d'une fidélité absolue à l'esprit du poème et à la lettre de la musique. Que veut-on de plus ?

Les interprètes se sont acquittés de leur tâche avec un souci d'art duquel on ne saurait trop les louer. M. Renaud est le Beckmesser rêvé par Wagner, et, je le crois bien, il serait impossible de voir jouer ce rôle par un chanteur meilleur comédien et évitant plus habilement de tomber dans la charge. M. Delmas prête au personnage de Hans Sachs le prestige de sa grande autorité et le charme de sa magnifique voix. Il a su le composer en artiste véritable et a fait ressortir avec bonheur les nuances délicates dont se compose cette belle figure poétique. On pourrait critiquer certains détails de sa mimique, notamment au deuxième acte, dans la scène où il chante *sans travailler* le chant de travail du cordonnier. Mais peut-être n'est-il pas seul responsable de ces légères erreurs. M. Alvarez fait un Walther fort élégant, et c'est plaisir d'entendre les chants du poète gentil-homme retentir en sa voix généreuse. M. Vaguet est excellent en David et M. Gresse consciencieux dans le rôle de Pogner, qu'il joue avec bonhomie et simplicité. M^{lle} Bréval n'a guère occasion de montrer ses qualités les plus saillantes dans le personnage d'Eva; elle le chante cependant avec un grand charme et une grâce bien personnelle; de même, M^{lle} Grandjean, qui ne fait dans le rôle de Madeleine que d'assez fugitives apparitions, a su conquérir tous les suffrages, grâce à sa mimique naturelle et à la netteté de sa diction. Les autres rôles sont tenus de façon très satisfaisante par MM. Bartet, Gallois, Cancelier, etc. Les résultats vraiment superbes obtenus par M. Claudius Blanc, chef des chœurs, ont surpris agréablement tout le monde; par contre, la sonorité grise de l'orchestre, en particulier l'exécution des instruments à cordes, a étonné les familiers de la partition. Le bon vouloir de M. Taffanel n'a pu, en cette circonstance, triompher de la force d'inertie de ses subordonnés, il faut le reconnaître bien à regret. La partie décorative est soignée, comme toujours à l'Opéra, mais est loin d'égaliser, comme goût et comme exactitude, les costumes dessinés par M. Bianchini. Faisons exception cependant pour le premier tableau du troisième acte, très heureux comme disposition et comme éclairage.

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1897

I. — ARCHEOLOGIE

BABELON (E.). — Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale. Paris, Leroux. Gr. in-8°, LXXIX-464 p., et alb. de 76 pl.

BALLU (A.). — Les Ruines de Timgad (antique Thamugadi). Paris, Leroux. In-8°, 250 p. avec planches et dessins.

BARBIER DE MONTAULT (X.). — Le Vase antique de Saint-Savin. Poitiers, imp. Blais et Roy. In-8°, 115 p. et pl.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest* (1896).

BARBIER DE MONTAULT (X.). — Œuvres complètes. T. 12 : Rome. VI : Hagiographie (4^e partie). Poitiers, imp. Blais et Roy. In-8°, 624 p.

BAYE (De). — La Nécropole d'Ananino (Russie). Paris, Nilsson. In-8°, 26 p. ill.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (tome 56).

CARTON. — Un édifice de Dougga en forme de temple phénicien. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 9 p.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* (tome 56).

Catalogue des peintures népalaises et tibétaines de la collection B.-H. Hodgson, à la bibliothèque de l'Institut de France, par A. Foucher. Paris, C. Klincksieck. In-4°, 34 p.

Extrait des *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1^{re} série, tome II, 1^{re} partie).

CLOQUET (L.). — L'Art monumental des Romains. Lille, Desclée, de Brouwer et Cie. In-8°, 111 p. avec grav.

COUDRAY LA BLANCHÈRE (R. du). — Tombes en mosaïque de Thabraca. Douze stèles votives du musée du Bardo. Paris, Leroux. In-8°, 62 p. avec 7 pl.

COYON (C.). — Découvertes et fouilles dans un cimetière gaulois, lieudit le Montéqueux, territoire de Beine (Marne). Reims, imp. Monce. In-8°, 5 p.

CUMONT (F.). — Note sur un bas-relief de la Mésie inférieure. Paris, Imprimerie Nationale. In-8°, 8 p. et pl.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).

DELATTE. — La Nécropole punique de Douimès à Carthage. Fouilles de 1895 et 1896. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 147 p.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (tome 56).

DROUIN (E.). — Sur quelques monuments sassanides. Paris, Imp. Nat. In-8°, 12 p.

GAUCKLER (P.). — Découvertes archéologiques en Tunisie. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 80 p. avec fig.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (tome 56).

GAVAUT (P.). — Etudes sur les ruines romaines de Tizirt. Paris, Leroux. In-8° avec 2 pl.

GUIMET (E.). — Les Fouilles d'Antinoë. Evreux, imp. Hérissay. In-4°, 7 p. avec grav.

Extrait de la *Revue générale internationale, scientifique, littéraire et artistique* (juillet 1897).

HAMY (E.-T.). — Notes sur dix anciens portraits d'Incas du Pérou, conservés au musée d'ethnographie du Trocadéro. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 8 p.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.

HEUZEY (L.). — Quelques figures à propos du dieu Terpon. Paris, Leroux. In-8°, 4 p. avec fig.

Extrait de la *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale* (vol. 4, n° 2, 1897).

JADART (H.). — Porte en fer du moulin de Sévigny-Waleppe (Ardennes) et Statue de l'époque gallo-romaine trouvée à Reims, faubourg de Laon, et acquise par le musée. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 8 p. avec fig. et pl.

Extrait du *Bulletin archéologique*.

MAGAUD (H.). — Le Trésor de Beaumont-Pied-de-Bœuf (Mayenne). Laval, imp. Lelièvre. In-8°, 39 p.

Extrait du *Bulletin de la Commission histor. et archéol. de la Mayenne* (2^e série, 1896-1897).

MEURER (M.). — Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürl. Vorbilder. Berlin, G. R.ümer. In-8°, iv-43 p. avec grav.

Extrait du *Jahrbuch des k. deutsch. archäolog. Instit. tes.*

MILLON (A.). — La Villa gallo-romaine de Kerfresec. Fouilles de 1896. Rennes, imp. Simon. In-8°, 8 p. et pl.

MOWAT (R.). — Deux urnes funéraires récemment entrées au musée de Laval. Laval, imp. Lelièvre. In-8°, 48 p.

Extrait du *Bulletin historique et archéologique de la Mayenne* (2^e série, t. 13, 1897).

MÜNTZ (E.). — La Tiare pontificale, du VIII^e au XVI^e siècle. Paris, C. Klincksieck. In-4°, 92 p.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (t. 36, 1^{re} partie).

PARIS (P.). — Les Bronzes de Costig au Musée archéologique de Madrid. Paris, Leroux. In-8°, 26 p. avec fig. et planche.

Extrait de la *Revue archéologique*.

POTTIER (E.). — Vases antiques du Louvre. Photogravures et dessins de Jules Devillard. Salles A-E : les Origines ; les Styles ; Ecoles rhodienne et corinthienne. Paris, Hachette. Grand in-4° à 2 col., 67 p. et planches.

REINACH (S.). — Statue de femme découverte à Carthage et Bas-relief découvert à Sidi-Salah-el-Balhi. Paris, Imp. Nat. In-8°, 7 p. et 2 pl.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).

RIDDER (A. de). — La Poignée de mains sur les bas-reliefs funéraires antiques. Paris, Leroux. In-8°, 12 p.

Extrait de la *Revue archéologique*.

ROCHEBRUNE (O. de). — Le Temple gallo-romain d'Yzeures. Vannes, imp. Lafoleye. In-8°, 11 p.

Extrait de la *Revue du Bas-Poitou*.

ROCHEMONTEIX (de) et E. CHASSINAT. — Le Temple d'Edfou, 4^e fascicule. Paris, E. Leroux. In-4°, xx p. et p. 441 à 592 avec fig. et pl.

Mémoires publiés par les membres de la Mission archéologique française au Caire, t. X.

SAUSSE. — Le Tumulus de Fontenay-le-Marmion. Paris, Leroux. In-8°, 8 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

SAUSSEAU (P.). — Découverte récente d'un monument gallo-romain dans la commune de Méron (Maine-et-Loire). Thouars, Imp. nouv. In-18, 23 p.

SAUSSEAU (P.). — Suite des fouilles exécutées dans la commune de Méron. Thouars, Imp. nouvelle. In-8°, 30 p.

SOLDI (E.). — La Langue sacrée ; la Cosmoglyphie ; le Mystère de la Création. Paris, Heymann. In-8°, xvi-984 p. et 900 dessins.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE

BARLET (F.-C.) et J. LEJAY. — L'Art de demain. Paris, Chamuel. In-18, 176 p.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogth. Braunschweig. I. Band : Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Helmstedt, bearb. von P.-J. Meier. Wolfenbüttel, J. Zwisler. In-8°, xxiv-386 p. avec 29 pl. et 103 ill.

BENOIT (F.). — L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres. Paris, May. In-4°, xii-460 p. avec 76 fig.

BERTOLDI (D.-G.). — Di una nuova tavola di Raffaello. Asolo, tip. F. Vivian. In-8°, xvi-224 p.

BERTRAND (L.). — Raphaelis Mengsii de Antiquorum arte doctrina cuius momenti in Gallicos pictores fuerit (thèse). Alger, Jourdan. In-8°, 84 p.

BROUSSOLLE (J.-C.). — La Vie esthétique. Paris, Perrin et C^{ie}. In-16, 325 p.

CHARAUX (C.-C.). — L'Art et la Pensée. Grenoble, imp. Allier. In-8°, 44 p.

Christ and His Mother in Italian Art. J. Cartwright. In-folio.

DEHAISNES. — Le Nord monumental et artistique. Accompagné d'un album de 100 photographies. Lille, imp. Danel. In-4°, viii-258 p.

EBF (G.). — Deutsche Eigenart in der bildenden Kunst. Leipzig, J.-J. Veber, In-8°, xvi-356 p. et 100 grav.

FRIMMEL (Th. von). — Vom Sehen in der Kunstwissenschaft. Eine kunstphilosophische Studie. Wien, F. Deuticke. In-8°, vii-43 p.

FRIMMEL (Th. von). — Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens (Kleine Galeriestudien, 5. Heft). Leipzig, Meyer. Pet. in-8°, VIII-84 p. et 11 gr.

FRIMMEL (Th. von). — Lose Blätter aus dem Buche der Kunstphilosophie. Wien, Litt. und. graph. Institut Helios In-16, 12 p.

Extrait du *Wiener Almanach* (1897).

GEFFROY (G.). — La Vie artistique, 5^e série. Paris, Floury. In-18, 414 p. avec une lithographie.

GRIVEAU (M.). — L'Histoire naturelle des arts. Paris, imp. pour l'auteur. In-8°, 16 p.

GRUYER (G.). — L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este. Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}. 2 in-8°.

GUILLEMIN (V.). — Corot et l'école moderne de paysage. Besançon, imp. Jacquin. In-8°, 39 p. av. portr. et pl.
Extrait du *Bulletin de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon* (1897).

HAUSEGGER (Fr.). — Die künstlerische Persönlichkeit. Wien, C. Konegen. In-8°, 45 p.

HELVIG (P.-I.). — Eine Theorie des Schönen. Mathematisch-psychologische Studie. Amsterdam, Delsman et Nolthenius. In-8°, VII-87 p.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Archives du musée des monuments français, 3^e partie (suite et fin). Paris, Plon. Gr. in-8°, 531 p.

LARROUMET (G.). — Petits portraits et Notes d'art. Paris, Hachette. In-16, 330 p.

LIBONIS (L.). — Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts. Paris, Laurens. In-8°, 64 p. avec 7 gr. et 8 pl.

MANN (N.). — Jesus Christus am Kreuze in der bildenden Kunst. Prag, Lehmann. In-4°, XIV p. et 10 pl.

MÜNTZ (E.). — La Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts avant la Révolution. Paris. In-8°, 22 p.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XXIV.

NOTTBECK (E. von) et W. NEUMANN. — Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. I. Lief. Reval, F. Kluge. In-4°, IV-100 et 32 p., av. 2 pl. et 33 ill.

Il paraîtra 3 fascicules.

Recueil d'anciens inventaires, imprimé sous les auspices du comité des travaux historiques et scientifiques (section d'archéologie). T. 1^{er} : Inventaire de Notre-Dame-la-Royale de Maubuisson-lez-Pontoise (1463-1738), publiés par M. A. Dutilleul; Inventaires et documents relatifs aux joyaux et

tapisseries des princes d'Orléans-Valois (1389-1481), publ. par M. J. Roman; Inventaire de Barbe d'Amboise, comtesse de Seyssel (1574-1575), publ. par M. le comte Marc de Seyssel-Cressieu; Inventaire d'un juriconsulte de Valence (1348), publ. par M. Brun-Durand. Paris, Leroux. In-8°, 423 p.

SCHNEELI (G.). — Renaissance in der Schweiz. Studien über das Eindringen der Renaissance in die Kunst diesseits der Alpen. München, Bruckmann. In-8°, VII-167 p., 30 pl. et 54 fig.

SEIDLITZ (W. von). — Die Entwicklung der modernen Malerei. Hamburg, Verlagsanstalt. In-8°, 41 pl.

SPIELMANN (W.). — Handbuch der Anstalten und Einrichtungen zur Pflege von Wissenschaft und Kunst in Berlin. Berlin, Mayer und Müller. In-8°, IV-361 p.

SPITZER (H.). — Kritische Studien zur Aesthetik der Gegenwart. Wien, C. Fromme. In-8°, 87 p.

STEIN (K.-H. von). — Vorlesungen über Aesthetik. Stuttgart, J.-G. Cotta. In-8°, X-145 p.

TOURNEUX (M.). — Table générale des documents contenus dans les Archives de l'Art français et de leurs annexes (1851-1896). Paris, Charavay. In-8°, 184 p.

III. — ARCHITECTURE

ANDERSON (W.-J.). — The Architecture of the Renaissance in Italy. Batsford. In-8°, 164 p. avec 54 pl. et 74 illust.

ARBELLOTT. — Notice historique et archéologique sur l'église de Saint-Léonard de Noblac. Limoges, imp. Barbou. In-8°, 19 p.

BAER (C.-H.). — Die Hirsauer Bauschule. Studien zur Baugeschichte des XI. und XII. Jahrhundert. Freiburg in Brissgau, J.-C.-B. Mohr. In-8°, VII-130 p.

BARBAUD (R.). — Notice archéologique sur l'église abbatiale de Notre-Dame de Chastres, près Cognac. Paris, Gaster. In-8°, 45 p. et 9 pl. avec plans et dessins.

Die Bau und Kunstdenkmäler des Herzogt. Oldenburg. I. Heft : Amt Wildeshausen. Oldenburg, G. Stalling. In-8°, V-135 p. av. ill. et 12 pl.

BERGER (P.). — L'Eglise du Saint-Sépulcre sur la mosaïque géographique de Madaba. Paris, Imp. Nat. In-8°, 12 p. ill.

Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (14 et 22 août 1897).

- Berlin und seine Bauten. Berlin, W. Ernst und Sohn. 3 parties en 2 vol. gr. in-4^e, xvi, lxxxviii-680 p. ; x, viii-577 p.; iii-296 p.; avec 23 pl. et 2.150 fig.
- BIAGINI (E.). — Chiesa di San Francesco: Monographia storico-artistica. Lodi, Quirico e Camagni. In-8^o, 114 p. et 6 pl.
- BOURGÉS (G.). — Le Monument triomphal de Cavaillon. Avignon, Seguin. In-8^o, 27 p. et pl.
- BOUILLET (A.). — Les Eglises paroissiales de Paris. N^o 1: Notre-Dame. Paris, libr. de la France illustrée. In-8^o, 16 p. avec grav.
- BOUSREZ (L.). — Le Donjon et le château de Montbazou. Tours, imp. Bousrez. In-8^o, 8 p.
- BUREY (de). — Le Chœur de la cathédrale d'Evreux depuis sa restauration. Evreux, imp. Hérissay. In-16, 74 p.
- CATTANEO (R.). — Architecture in Italy from the 6th to the 11th Century. Trans. by the Contessa Isabel Curtis Cholmeley, in Bermiani. T. Fisher Unwin. In-4^e, 364 p. avec illust.
- COLLEVILLE (V^{te} de). — Abécédaire d'architecture ancienne. Paris, Biblioth. de l'Association. Petit in-8^o, 244-xi p.
- DELAUSSUS (H.). — Iconographie de la basilique de Notre-Dame-de-la-Treille et Saint-Pierre. Lille, Desclée, de Brouwer et C^{ie}. In-4^e à 2 col., 22 p.
- EBE (G.). — Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschatze der Länder deutscher Zunge. Architectur. I. Leipzig, Spamer. In-8^o, vii-409 p.
- EUDE (E.). — Etudes d'architecture en Portugal. De l'influence française dans le style manuelin. Paris, Imp. Nationale. In-8^o, 16 p. et 3 pl.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).
- ESQUIÉ (P.). — Vignole, Traité élémentaire d'architecture. Paris, Ch. Schmid. Grand in-4^e, 76 planches.
- FAULWASSER (J.). — Die St. Katharinen-Kirche in Hamburg. Hamburg, Seitz Nachf. In-4^e, vii-170 p. av. 20 pl. et 50 ill.
- FÉROTIN (M.). — Histoire de l'abbaye de Silos. Paris, Leroux. In-4^e, x-371 p. avec 2 plans et 17 planches.
- FILARETE'S Antonio Averlino Tractat über die Baukunst, nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici. Zum ersten Male herausg. und bearb. von Dr. Wolfg. von Oettingen. Wien, C. Græsser. In-8^o, vii-751 p. avec 15 fig.
- GINOUX (Ch.). — Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon et Description d'objets d'art qu'elles renferment. Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}. In-8^o, 26 p.
- GURLIT (C.). — Die Baukunst Frankreichs. 1-2 Lief. (25 Tafeln). Dresden, Gilbers. In-folio.
- Die Kathedrale in St-Gallen. Text und Oberleitung von A. Fæh. Photogr. aufgenommen von C. Umiker. Zurich, M. Kreutzmann. In-folio, 20 p. avec ill. et 31 pl.
- KULLRICH (F.). — Bau- und Kunstgeschichtliches aus Dortmunds Vergangenheit. Dortmund, Kœppen. In-8^o, 32 p. avec 1 plan, 10 planches et 11 grav.
- LÖEFEN (W. von). — Die Feste Marienberg und ihre Baudenkmale. Würzburg, Stuber. In-8^o, x-78 p. et 32 ill.
- MACGIBBON (D.) et Th. Ross. — The Ecclesiastical Architecture of Scotland, from the earliest times to the seventeenth century. Vol. II. Edinburgh, D. Douglas. In-8^o, 580 p.
- MACKENSTIE (F.) et A. PUGIS. — Gothische Architekturen. Totalansichten und Einzelheiten als Thore, Thüren, Fenster, Giebel, Pfeiler, Thürme, etc., nach alten Bauwerken zu Oxford. 64 Taf. (in-6 Lief.). I. Lieferung (11 Taf.) Berlin, B. Hessling. Grand in-4^e.
- MALAGUZZI VALERI (F.). — I monumenti dell' Apennino modenese. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi. In-16, 15 p. avec fig.
- MEYER (A.-G.). — Oberitalienische Frührenaissance. I. Theil: Die Gothik des Mailänder Domes und der Uebergangsstil. Berlin, W. Ernst und Sohn. In-4^e, iv-145 p. avec 10 pl. et 80 ill.
- MIGLIOZZI (A.). — Guida novissima della Certosa di San Martino. Napoli, tip. Lanciano e Pinto. In-16, 56 p.
- ONGANIA (F.). — Le Grand Canal de Venise. Album des célèbres palais. Venezia, F. Ongania. In-16 obl., 44 p. av. ill. et 1 pl.
- PERKINS (Th.). — Handbook to Gothic Architecture, Ecclesiastical and Domestic. Hazell. In-8^o, 224 p.
- PFEIFER (H.). — Das Kloster Riddagshausen bei Braunschweig. Wolfenbüttel, Zwißler. In-4^e, viii-72 p. av. 112 ill.
- PUGER (A.). — Gothische Ornamente. Einzelheiten der berühmtesten Baudenkmäler des Mittelalters in Frankreich und England. 100 Taf. (in 10 Lief.). I. Lieferung (10 Taf.). Berlin, B. Hessling. Grand in-4^e.

QUARRÉ-REYBOURBON (L.). — Le Colisée de Lille (étude historique et descriptive). Lille, Quarré. In-8°, 24 p. et pl.

QUESVERS (P.). — Les Trois Eglises du Boulay et leurs pierres tombales. Fontainebleau, imp. Bourges. In-8°, 16 p.

Extrait des *Annales de la Société hist. et arch. du Gâtinais* (1897).

REGNIER (L.). — Une visite à l'ancienne abbaye du Trésor (diocèse de Rouen). Paris, Picard. In-8°, 13 p. av. grav.

Extrait — augmenté de gravures — du compte rendu de la 2^e session des assises de Caumont.

REYMOND (M.) et GIRAUD (Ch.). — Le Palais de Justice de Grenoble. Etude sur Martin Claustre et les sculpteurs grenoblois au xvi^e siècle. Grenoble, H. Falque et F. Perrin. In-4°, av. 55 photogr., dont 32 pl. hors texte.

RUCKWARDT (H.). — Architekturtheile und Details von Bauwerken des Mittelalters bis zur Neuzeit. Photogr. Orig. Aufnahmen nach der Natur. Abtheilung A. Alte Architektur. II. Serie (30 Taf.). Leipzig, P. Schummelwitz. In-folio.

RYPENS (G.). — Quelques considérations sur l'enseignement de l'architecture en Belgique. Hasselt, M. Ceysens. In-8°, 14 p.

SAINT-PAUL (A.). — Marienval. Fin d'une question. Paris, Champion. In-8°, 20 p.

Extrait de la *Correspondance historique et archéologique* (1897).

Salon d'architecture 1897. Album de 100 pl. en photot. Paris, Aulanier.

SARLO (F.). — Il duomo di Trani. Trani, V. Vecchi. In-8°, 77 p.

SCHMAROW (A.). — Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. II : Barock und Rokoko. Leipzig, Hirzel. In-8°, 398 p.

SCOTT (L.). — The Castle of Vincigliata. Florence, G. Barbera. In-8°, x-304 p. et 2 grav.

SELLIER (C.). — Le Chapiteau d'Antoine Ragnier et ses maisons de la rue des Blancs-Manteaux. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 11 p. avec fig.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (1896).

STÉPHANIE (A.). — Das königl. Residenzschloss in Pressburg von seiner Entstehung bis zu seinem Verfall. Pressburg, Stampfel. In-8°, 24 p. av. grav.

STUBBEN (J.). — Das Sternthor zu Bonn und seine Erhaltung. Bonn, P. Hansstein. In-8°, 28 p. av. 3 pl. et 5 grav.

TYACK (G.-T.). — The Cross in Ritual, Architecture and Art. Andrews. In-8°, 134 p.

UPMARK (G.). — Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530-1760). I. Lief. (20 Taf.). Berlin, Schuster und Buefle. In-folio.

Il paraîtra 3 fascicules.

WOLFF (K.) et R. JUNG. — Die Baudenk-mäler in Frankfurt am Main. I. Band : Kirchenbauten, 2^{te} Lief. (xvi-et p. 151-368, av. 20 pl. et 160 fig.). Frankfurt am Main, Völcker. In-8°.

IV. — PEINTURE — MUSÉES EXPOSITIONS

BARBIER DE MONTAULT (X.). — Les Mosaïques des églises de Ravenne. Lille, Desclée, de Brouwer et Cie. In-4° à 2 col., 132 p. avec grav.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

BAYLE (G.). — Introduction à une étude sur l'école avignonnaise de peinture. Nîmes, imp. Chastanier. In-8°, 15 p.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Nîmes* (1896).

BERGER (E.). — Beiträge zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik. Dritte Folge : Quellen und Technik der Malerei des Mittelalters einschliesslich der van Eyck-Technik. München, Callwey. Gr. in-8°, XII-281 p.

BORRMANN (R.). — Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland unter Mitwirkung von H. Kolb und O. Vorlaender herausg. 1. Lief. Berlin, E. Wasmuth. In-folio, 8 planches av. 3 p. de texte.

Il paraîtra 10 fascicules.

BRANET (A.). — Le Château de Meilhan ; Le Portrait de Bernard d'Aspe et de sa famille, par Philippe de Champagne. Auch, imp. Foix. In-8°, 23 p.

Catalogue descriptif et annoté du Musée de Nancy. Tableaux, dessins, statues et bas-reliefs. Nancy, imp. Crépin-Leblond. In-42, 249 p.

Catalogue du Musée Alaoui. 1^{re} partie. Paris, E. Leroux. In-8°, 24 planches.

A Catalogue of the Paintings in the Museo del Prado at Madrid. Edit. by E. Kerr Lawson. Heinemann. In-8°.

Catalogue of the royal Uffizi gallery in Florence. Florence, The Cooper Printing Association. In-16, 239 p.

CAVALCASELLE (G.-B.) et J.-A. CROWE. — Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. Vol. VII (Pittori fiorentini del secolo XV a del principio a del seguente). Firenze, succ. Le Monnier. In-8°, 543 p.

- CHARVOT (E.). — Causerie artistique. Les Origines de la peinture française. Moulins, imp. Auclaire. In-8°, 50 p.
Extrait du *Bulletin-Revue de la Société d'émulation et des Beaux-Arts du Gâtinais*.
- COOK (H.-F.). — Trésors de l'art italien en Angleterre. Le Carton de Léonard de Vinci à la Royal Academy. Paris, imp. G. Petit. Gr. in-8°, 23 p. et 5 grav.
Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.
- A Descriptive catalogue of the Maiolica and enamelled earthenware of Italy, the Persian and other wares in the Ashmolean Museum, Oxford. Clarendon Press. In-4°, 11 p.
- Les Dessins de Auguste Rodin. 129 pl. comprenant 142 dessins, reproduits en fac-similé. Paris, J. Boussod, Manzi, Joyant et C^{ie}. In-1°, 14 p. d'introd.
- Deux cents dessins de maîtres modernes, reproduits en fac-similés. Paris, Ch. Tallandier. In-8°.
- DIJON (H.). — Les Peintures murales et les Tapisseries de l'église de Saint-Antoine. Valence, imp. Géas. In-8°, 36p.
Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme*.
- EHRENTHAL (M. von). — Führer durch das kœn. historische Museum zu Dresden. Dresden (Warnatz und Lehmann). In-12, v-219 p. avec fig. et 1 plan.
- FOUÉRÉ-MACÉ. — Les Vitraux de l'église abbatiale de Lehon. Rennes, Caillière. In-8°, 60 p.
- Führer durch die Gemælde-Galerie der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhœchst. Kaiserhauses. Alte Meister. II: Niederlændische und deutsche Schulen. Wien (Leipzig, A. Schulze). In-12, iv-327 p. av. fac-similés de sign.
- Die Gemælde-Galerie der kœn. Museum zu Berlin. Mit erlœut. Text von J. Meyer et W. Bode. Berlin, Grote. Gr. in-1°, 10 fasc. de 13-26 p. av. gr. et 6 pl.
- GERLAND (O.). — Die spætromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden. Leipzig, E. A. Seemann. Gr. in-4°, 31 p., 8 fig. et 14 pl.
- GHIGNONI (A.). — Illustrazione artistica della chiesa di San Dalmazzo in Torino; cappella di San Paolo. Genova, Fassicomo e Scotti. In-4°, 30 p. et fig.
- GRANBERG (O.). — La Galerie de tableaux de la reine Christine de Suède. Stockholm, imp. Hæggstrœm. Grand in-8°, 110 p. et 50 pl.
- GRENILLE (E.-G. de la). — L'Art décoratif aux deux Salons et à l'Exposition de céramique. 1^{re} année. Paris, E. Bernard et C^{ie}. In-8°, 16 pl. et 100 p.
- HEWLETT (A.-J.). — An Introduction to the Study of the old Italian Masters in the National Gallery. Hibberd. In-4°, 90 p.
- HERLUISON (H.). — Peintres verriers orléanais. Documents extraits des minutes notariales de Beaugency, communiqués par MM. Adam et Blondel. Orléans, imp. Herluison. In-8°, 8 p.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais*.
- JACOBSEN (E.). — La Regia Pinacoteca di Torino. Roma, tip. dell' Unione cooperativa edit. In-4°, 48 p.
Extrait de l'*Archivio storico dell' Arte*.
- KRUSE (J.). — Notice et bibliographie des musées d'art de Suède. Besançon, imp. Jacquin. In-8°, 11 p.
Extrait du *Bibliographe moderne* (1897).
- LANGENMANTEL (L. von). — Amoretten. Plafonds im grossherzogl. Schlosse zu Luxemburg. München, L. Werner. In-fo, 14 pl.
- LAVAL (J.). — L'Eglise et la Paroisse de Saint-Clément (Lorraine); peintures du x^{ve} siècle découvertes en 1896 dans cette église. Nancy, imp. A. Crépin-Leblond. In-8°, 99 p. av. 9 grav.
- LEROY (E.). — Les Vitraux de la Collégiale Saint-Martin, à Champeaux-en-Brie, restitués d'après d'anciens documents, et Note sur l'église de Villiers-en-Bière (Seine et-Marne). Paris, Imp. Nationale. In-8°, 5 p.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).
- MANTZ (P.). — La Peinture française du ix^e siècle à la fin du xvi^e siècle. Avec introd. par Olivier Merson. Paris, L.-H. May. In-8°, 288 p. et 123 grav.
Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.
- Les Manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque royale de Windsor. De l'Anatomie: Feuilles A, publiés par Théodore Sabachnikoff, av. trad. en langue française, transcrits et annotés par Giovanni Piumati, précédés d'une étude de Mathias-Duval. Paris, Rouveyre. Pet. in-fol., 202 p. av. 34 pl.
- MELOIZES (A. des). — Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au xiii^e siècle. Avec introd. par E. de Beaurepaire. Fasc. 10. Bruxelles, Desclée, de Brouwer et C^{ie}. In-folio, p. 63-72 du texte et planches 18-20.
- MORELLI (G.) (IVAN LERMOIEFF). — Della Pittura italiana; Studi storico-critici: le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma. Prima ed. italiana, preceduta della biographia dell'autore [per G. Frizzoni]. Milano, frat. Treves. In-4°, xxxviii-340 p., ill.

NEUWIRTH (J.). — Der Bildercyklus der Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag, J.-G. Calvé. In-folio, v-54 p., avec 16 pl. et 2 grav.

NEUWIRTH (J.). — Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Prag, J.-G. Calvé. In-folio, av. 29 phot.

NOLHAC (P. de). — Le Virgile du Vatican et ses peintures. Paris, C. Klincksieck. In-4^o, 113 p. et 1 pl.

Tiré des *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques* (t. 35, 2^e partie).

Notice descriptive et historique sur les vitraux de l'église de Lhuitre. Lhuitre, chez M. l'abbé Bernard. In-8^o, 88 p. et 2 pl.

PACULLY (E.). — Le Retable d'Oporto. Paris, imp. Georges Petit. In-4^o, 15 p., avec 13 grav. et 1 planche.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

PÉRATÉ (A.). — La Peinture aux Salons de 1897 (Paris et Londres). Paris, Firmin-Didot et C^{ie}. In-24, 87 p.

La Petite Sainte-Famille de Raphaël. Madonna piccola d'Isabelle de Gonzague. Paris, imp. D. Dumoulin. In-16, 92 p. et 1 pl.

RONDOT (N.). — Les Peintres sur verre à Lyon, du XIV^e au XVII^e siècle. Paris, Rapilly. Grand in-8^o, 35 p. et pl.

SCHMAROW (A.). — Masaccio Studien. II : Masaccios Meisterwerke. Kassel, Fisher. In-8^o, 96 p. et album de 18 pl.

SCHMITZ (W.). — Die bemalten romani-schen Holzdecken im Museum zu Metz (Les Plafonds peints du Musée de Metz). Düsseldorf, L. Schwann. In-4^o, 15 p. avec 6 planches et 3 grav.

Extrait de la *Zeitschrift für christliche Kunst*.

SEMPER (H.). — Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder in erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising. München, G. Franz. In-8^o, 108 p. et 34 grav.

STRANGE (E.-F.). — Japanese Illustration : A History of the Arts of Wood Cutting and Colour, Printing in Japan. G. Bell and sons. In-8^o, 176 p.

Les Tableaux inconnus du château de Saint-Germain-Beaupré (Creuse), au Musée de Blois. Paris, Plon, Nourrit et C^{ie}. In-8^o, 63 p.

Verzeichniss von Photographien nach Werken der Malerei bis zum Anfang des XIX. Jahrh. nach Kunstwissenschaft. Gesichtspunkten geordn. mit beigefügt. Verkaufspreisen. 8^{te} (Schluss-) Lief. Berlin, Amsler und Ruthardt. In-8^o, xxxvii et p. 989-1097.

WEISBACH (W.). — Die Basler Buchillustration des XV. Jahrh. Strassburg, Heitz. In-8^o, in-76 p. et 23 grav.

V. — SCULPTURE.

Bildhauer Arbeiten von Oesterreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire. Lichtdrucke nach Naturaufnahmen figuraler Plastik. Mit kunsthistorischen Angaben von D^r Camillo List. 2 Lieferung, 12 Taf. Wien, A. Schroll und Co. In-folio.

CLAUSSE (G.). — Les Monuments du Christianisme au moyen âge. Les Mobiliers romains et le Mobilier presbytéral. Paris, Leroux. In-8^o, x-527 p. et 75 dessins.

Collection des meubles anciens des Musées du Louvre et de Cluny, relevés d'après les originaux, par Bajot 2^e série. Paris, Schmid. In-fol., 50 pl.

CRALLAN (F.-A.). — Details of gothic wood Carving : being a series of drawings from original work chiefly of the 14th and 15th Centuries. With explanatory notes. Batsford. In-4^o.

FILLET. — Le Mobilier au moyen âge dans le sud-est de la France. Paris, Imp. Nationale. In-8^o, 48 p.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).

FRANCESCHINI (P.). La Tomba di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico. Firenze, tip. Baroni e Lastrucci. In-8^o, xiv-61 p. et 4 planches.

GERLACH (M.). — Todtenschilder und Grabsteine. 70 Blatt Lichtdr. Mit einem Vorwort von Dir. H. Bosch. Wien, Gerlach und Schenk. Gr. in-4^o, 7 p. et 70 pl.

HARTEL (A.). — Altäre und Kanzeln. Eine Sammlung von Aufnahmen aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin, B. Hessling. In-folio, 30 planches.

Extrait du *Architekton. Details*.

JOUY (E.). — Panneaux sculptés provenant de l'église des Chartreux de Bourgfontaine et de celle des Trinitaires de Meaux (XVII^e et XVIII^e siècles). Lagny, imp. Colin. In-8^o, 15 p. ill.

Extrait du *Bulletin de la Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux* (1897).

KOCH (A.) et F. SAUVAGE. — Flachornamente der Tyroler Gothik. Orig. Aufnahmen in natürl. Grösse und Farbe von Tischen, Thüren, u. s. f. Berlin, E. Wasmuth. In-folio, 20 doubles planches avec 4 p. de texte.

LAMBIN (E.). — La Flore des grandes cathédrales de France. Paris, bureaux de la *Semaine des Constructeurs*. In-8^o, 72 p. avec grav.

MARSY (de). — Les Dalles tumulaires de la Belgique. Paris, Picard. In-8°, 116 p.

Bulletin monumental (7^e série, t. 1^{er}).

MOURIER (J.). — L'Art au Caucase. Art religieux: La Sculpture. — Art industriel: La Bijouterie et la Glyptique. Paris, Maisonneuve. 2 br. in-8° av. gr.

Passionswerk, genannt der Oelberg in der katholischen Pfarrkirche zu Kreuzlingen bei Konstanz. Photogr. Aufnahme mit Text von Th. Mader. Constanz. L.-P. Schimmelwitz. In-4°, 11 p. avec 30 planches grand in-folio.

PAUKERT (F.). — Altäre und anderes kirchliches Schreinwerk der Gothik in Tirol. 2. Sammlung (Schluss). Leipzig, Seemann. In-folio, 32 pl. et 2 p.

PHILIPPI (A.). — Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. N° 1: Die Kunst der Renaissance in Italien. I. Buch: Die Vorrenaissance. Die Bildhauer von Pisa; Giotto; Fiesole. Leipzig, Seemann. In-8°, xvi-112 p., 150 grav.

PHIPSON (G.). — Choir Stalls and their carvings: Examples of misericords from English cathedrals. Batsford. In-4°.

PIGEON. — Note sur une tombe conservée dans l'église de Chasseguay (Manche). Paris, Imp. Nationale. In-4°, 4 p. et planches.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1896).

ROW (E.). — French wood Carvings from the National Museums. 2nd ser.: 16th century. Batsford. In-folio.

SANT' AMBROGIO (D.). — I sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' Isola Bella. Milano, M. Hoepli. In-4°, 119 p. avec 36 planches.

SANT' AMBROGIO (D.). — La Statuaria nella facciata della Certosa di Pavia. In-8°, 28 p. et 1 planche.

Extrait du *Politecnico*.

TESSON (A. de). — Notes sur une pierre tombale de l'église de Chasseguay. Avranches, imp. Durand. In-8°, 10 p.

ZIMMERMANN (M. G.). — Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig, Liebeskind. In-4°, viii-208 p.

ZITZLAFF. — Die Begräbnisstätten Wittenbergs und ihre Denkmäler. Wittenburg, P. Wunschmann. In-8°, 120 p. et 10 fig.

VI. — GRAVURE.

GOETTE (A.). — Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Strassburg, K.-J. Trübner. In-8°, x-291 p. avec 95 fig., 2 append. et 9 pl.

HAMERTON (P.-G.) et L. BINYON. — The Etchings of Rembrandt, and Dutch Etchers of the 17th Century. Seeley. In-8°.

Meisterwerke der Holzschnidekunst aus den Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei. XVIII. Band. Leipzig, J.-J. Weber. vii-48 p. avec fig. et 113 pl.

The Print Gallery: Reproductions of Engraving from the end of the 14th to the beginning of the 19th Century. With explanatory text. Part I. Grevel. In-folio.

RENTON (E.). — Intaglio Engraving: past and present. G. Bell. In-8°, 130 p.

RONDOT (N.). — Les Graveurs de monnaies à Lyon du XIII^e au XVIII^e siècle. Mâcon, imp. Protat In-8°. 91 p.

SEIDLITZ (W. von). — Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts. Dresden, G. Kühnmann. In-8°, 236 p. avec 10 pl. et 95 grav.

VII. — NUMISMATIQUE

BLANCARD (L.). — Sur les monnaies du roi René. Explication de textes relatifs à ces monnaies, découverts et transcrits par Ch. Mourret. Marseille, imp. Bertholet et C^{ie}. In-8°, 20 p.

BOSREDON (P. de). — Sigillographie de l'ancienne Auvergne (XII^e-XVI^e siècles). Brive, imp. Roche. Gr. in-4°, xiii-678 p. et album de 15 pl.

BREUILLAC (E.). — Numismatique bas-poitevine. Le Trésor de Poiré-sur-Velluire. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 8 p.

Extrait de la *Revue du Bas-Poitou*.

CHEVALLIER (E.). — La Monnaie de Paris en 1897. Monnaies et Médailles. Paris, Rousseau. In-8°, 107 p.

EVANS (J.). — Le Sceau de Jeanne Plantagenet, reine de Sicile et comtesse de Toulouse. Toulouse, imp. Chauvin et fils. In-8°, 16 p. av. fig.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*.

FARCINET (C.). — Mélanges de numismatique et d'histoire. V: Note sur un tiers du sou d'or (triens mérovingien) trouvé en Vendée et frappé à Bosnium, lieu indéterminé (exemplaire unique). Paris, Serrure. In-16, 13 p.

Extrait de la *Revue du Bas-Poitou*.

GRAFFIN (R.). — Un Sceau de l'ordre de Saint-Hubert. Dôle, Bernin. In-8°, 6 p. av. fig.

Extrait de la *Revue historique ardennaise* (mars-avril 1897).

Die Medaillen und Münzen des Gesamt-Hauses Wittelsbach. Auf Grund eines Manuscriptes von J.-P. Beierlein bearb. und herausg. vom k. Conservatorium des Münzkabinetts. I. : Bayerische Linie. München, G. Franz. In-4^o, IV-271 p. av. grav. et 5 pl. en héliogr.

PROU (M.). — Essai sur l'histoire monétaire de Beauvais, à propos d'un denier de l'évêque Philippe de Dreux. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8^o, 22 p.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 56).

TOBLER-MEYER (W.). — Die Münz- und Medaillen-Sammlung des Herrn Hans Wunderly von Muralt in Zürich. I. Abth., 1. und 2. Band. Zürich, A. Müller. In-8^o.

VIII. — ART APPLIQUÉ. — CURIOSITÉ

Aus der Ex-libris Sammlung der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler. Leipzig, Geschäftsstelle des Börsenvereins der deutschen Buchh. In-4^o, 12 p. et 50 pl.

BARBIER DE MONTAULT (X.). — Les Pyxides de Gimel. Tulle, imp. Crauffon. In-8^o, 8 p. av. gr.

BEAUMONT (Ch. de). — Un Prototype inédit de la tapisserie d'« Artémise ». Paris, Plon. In-8^o, 15 p. av. grav.

BÉRALDI (H.). — La Reliure du XIX^e siècle. 4^e partie. Paris, Conquet. Petit in-4^o, 250 p. av. 101 héliogr.

BOEHM (W.) Meister der Waffenschmiedekunst vom XIV. bis ins XVIII. Jahrh. Berlin, W. Moeser. In-8^o, XI-246 p.

BOURDERY (L.) et LACHENAUD (E.). — L'Œuvre des peintres-émailleurs de Limoges. Léonard Limosin, peintre de portraits. Paris, May. Gr. in-8^o, XXXII-393 p. av. 132 ill. et 25 pl.

BRÉBISSE (R. de). — La Porcelaine tendre de Rouen en 1673. Evreux, imp. Dieuvre. In-8^o, 22 p. et photograv.

BRINCKMANN (J.). — Beiträge zur Geschichte der Töpferkunst in Deutschland. I : Königsberg in Preussen; II : Durlach in Baden. Hamburg, Gräfe und Sillem. In-8^o, 35 p. av. gr.

Extrait du *Jahrbuch des hamburg. wissenschaftl. Anstalten*.

DANKO (J.). — Geschichtliches beschreibendes und urkundliches aus dem Graner Domschatz. Leipzig, Hiersemann. In-f^o, 86 p. et album de 55 pl.

DESTRÉE (J.). — Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy. Etude sur un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique. Bruxelles, Lyon-Claesen. In-4^o, 82 p. et 58 héliogr.

FÄLKE (O. von). — Majolika. Berlin, W. Spemann. In-8^o, IV-200 p. et 79 gr.

FARGY (L. de). — Histoire et description des tapisseries de l'église cathédrale d'Angers. Angers, Germain et Grassin. In-8^o, 76 p. et pl.

FILLET. — Les Verreries du moyen âge dans le sud de la France. Paris, Imp. Nationale. In-8^o, 23 p.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1895).

FLETCHER (W.-Y.). — Bookbinding in England and France. Seeley. In-8^o, ill.

FORTNUM (C.-D.-E.). — Maiolica. An historical treatise on the glazed and enamelled earthenwares of Italy. London, Frowde. In-4^o, ill.

HEITZ (P.). — Das Initialschmuck in den elsässischen Drucken des XV. und XVI. Jahrh. 2^e Reihe : Zierinitialen in Drucken des Johann Grüninger. I. Th. (Strassburg, 1483-1531) und des Johann Herwagen (Strassburg, 1522 bis 1528). Strassburg, Heitz. In-4^o, 8 p., 177 fig. et 19 pl.

HORSTMANN (G.-H.). — Taschenuhren früherer Jahrhunderte aus der Sammlung Marfels. Berlin, W.-H. Kühl. In-8^o, 14 p. et 24 pl.

LAMBOURSAIN (J.). — Traité de la fabrication et de la réparation des faïences et objets d'art, avec un appendice contenant toutes les marques des faïences et porcelaines françaises. Paris, Bornemann. In-8^o, XI-415 p.

LUTHMER (F.). — Sammlung von Innerräumen, Möbeln und Geräthen in Louis-Seize- und Empire-Stil aus Schlössern und Kirchen zu Kassel, Wilhelmshöhe und Würzburg. Frankfurt am Main, H. Keller. In-f^o, 30 pl.

MORRAT (R.). — Le Reliquaire du morceau de la vraie Croix, à Amiens, d'après un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal. Caen, Delesques. In-8^o, 10 p. avec fig.

PETIT (M.). — Les Apocalypses manuscrites du Moyen âge et les tapisseries de la cathédrale d'Angers. Paris, Bouillon. In-8^o, 14 p.

Extrait du *Moyen âge* (mars 1896).

PIAT (F.-E.). — Art décoratif. Trente-cinq compositions inédites. Paris, Rouam et C^{ie}. In-f^o, 35 pl.

ROUMÉJOUX (A. de). — L'Ornementation aux époques mérovingienne et carolingienne. Calais, imp. Delesques. In-8^o, 9 p. et pl.

Extrait du *Compte rendu du 61^e Congrès archéologique de France*.

SCHUBERT (A.). — Westdeutsche Kunstschmiede-Arbeiten des 18. Jahrh. München, Deiglmayr und Fuhrmann. In-4°, 20 pl.

UZANNE (O.). — L'Art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger. La Reliure d'art; les Cartonnages d'éditeurs; les Couvertures illustrées. Paris, May. In-8°, plus de 360 p. avec 130 pl. et 230 grav.

VACHON (M.). — Les Industries d'art; les Ecoles et les Musées d'art industriels en France (départements). Nancy, imp. Berger-Levrault. Gr. in-4°, 456 p.

WINKEL (G.-G.). — Gewerbe und Kunstgewerbe in der Heraldik. Die Entstehung und Bildung der Wappen und des Wappenschildes. Aus dem handschriftl. Nachlass von L. Clericus bearb. Berlin, Siegmund. In-8°, 138 p. av. grav.

IX. — MUSIQUE. — THÉÂTRE

CHAMBERLAIN (H.-St.). — Le Drame wagnérien. Paris, Fischbacher. In-18, xi-268 p.

IMBERT (H.). — Rembrandt et Richard Wagner. Le clair-obscur dans l'art. Paris, Fischbacher. In-8°, 23 p.

RAMBOSSON (J.). — Histoire des instruments de musique. Rev. et augm. par Y. Rambossion. Paris, Firmin-Didot et C^{ie}. In-8°, 490 p. avec grav.

X. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

DEMARQUET-CRAUK (N.). — Dessin de paysage. Notions de perspective appliquée aux croquis rapides de vues d'après nature. Paris, Nony et C^{ie}. In-18, 70 p. avec dessins.

HAVARD (H.). — Les Arts de l'ameublement. Les Bronzes d'art et d'ameublement (In-8°, 169 p. et 80 grav.); — L'Ebénisterie (In-8°, 139 p. et 80 grav.); — Les Styles (In-8°, 194 p. et 100 grav.). Paris, Delagrave.

HESSE (F.). — La Chromolithographie et la Photochromolithographie. *Edition française*, revue et augmentée par A. Mouillot et G. Lequestre. Paris, imp. Muller. In-8°, viii-262 p.

LAPPARENT (A. de). — Le Rôle du dessin dans l'éducation moderne. Dunkerque, imp. Chiroutre-Gauvry. In-8°, 18 p.

MEURER'S Pflanzenbilder. — Studie of Plants for the use of architects, designers-decorators, etc. — Etudes végétales applicables à l'ornementation, à l'usage des architectes, décorateurs-dessinateurs, etc. Dresden, G. Kühnmann. In-4°, livr. de 10 planches. 6 livraisons parues.

ROBERT (K.). — Les Imitations céramiques. La Métallisation du plâtre; la Galvanoplastie. Paris, Laurens. In-16, 90 pl.

SAWART (B.-C.). — Decorative Painting: A practical handbook in painting and etching upon various objects and materials for the decoration of our homes. L.-U. Gill. In-8°, 234 p.

SEDER (A.). — Das Thier in der dekorativen Kunst (in 4 Series). I. Serie: Wasserthiere. Wien, Gerlach und Schenk. In-folio, 14 pl. et 1 p. de texte.

THOMSON (A.). — Handbook of anatomy for Art students. Clarendon Press. In-8°, 434 p. avec grav.

VEGETTI (E.). — Prospettiva lineare specolativa e pratica. II. La teoria delle ombre e quella dei riflessi. Milano, L. Calcaterra. In-8°, 209 p. et pl.

VERNEUIL (M.-P.). — L'Animal dans la Décoration. 1^{re} livr. Paris, Lib. centr. des Beaux-Arts. Pet. in-folio, 6 pl. Il paraîtra 10 livr. mensuelles de 6 planches.

XI. — BIOGRAPHIE.

ADVIELLE (V.). — Renseignements intimes sur les Saint-Aubin, dessinateurs et graveurs, d'après les papiers de leur famille. Paris, Soulié. In-8°, 75 p. et grav.

Alphonse Mucha et son œuvre. Paris, « La Plume ». In-8°, 100 p. et 127 ill.

ARMSTRONG (W.). — Velasquez: A Study of his Life and Art. Seeley. In-8° ill.

BOURGEOIS (A.). — Le Chevalier de la Touche, peintre et dessinateur châlonnais. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille. In-8°, 16 p.

BROCARD (N.). — Le Sculpteur Antoine Besançon, de Langres (1734-1811). Paris, imp. Plon. In-8°, 15 p.

CLAUZEL (P.). — Natoire, peintre nîmois, Rapport sur le concours de 1896. Nîmes, imp. Chastanier. In-8°, 14 p.

DAUN (B.). — Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin, Besser. In-8°, x-143 p. av. 48 photot. en 10 pl.

DEREPAS (G.). — César Franck. Etude sur sa vie, son enseignement, son œuvre. Paris, Fischbacher. In-16, 60 p.

EVEN (van). — Quentin Metsys. Bruxelles, Bruylant. In-8°, 16 p.

Extrait de la *Biographie nationale*, t. XIV.

FUGEZ (E.). — Nos Artistes troyens: François Girardon, Charles Simart. Troyes, Fugez. Pet. in-8°, 30 p. et 2 pl.

HERLUISON (H.) et P. LEROY. — L'Architecture Delagardette. Orléans, Herluisson. In-8°. In-8°, 10 p. et planches.

HEYCK (E.). — Die Mediceer (Monographien zur Weltgeschichte, I.). Bielefeld, Velhagen und Klasing. In-8°, 127 p. avec 4 planches et 148 fig.

Künstler-Monographien: XXII: Tiepolo, von F.-H. Meissner (mit 74 Abbild.); XIII: Vautier, von A. Rosenberg (mit 111 Abbild.); XXIV: Botticelli, von E. Steinmann (mit 90 Abbild.); XXV: Ghirlandajo, von E. Steinmann (mit 65 Abbild.); XXVI: Veronese, von F.-H. Meissner (mit 88 Abbild.); XXVII: Mantegna, von H. Thode (mit 105 Abbild.); XXVIII: Schinkel, von H. Ziller (mit 127 Abbild.); Tizian, von H. Knackfuss (mit 123 Abbild.). Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°.

LAHOR (J.). — William Morris et le Mouvement nouveau de l'Art décoratif. Paris, Fischbacher. In-16, 73 p. avec portr. et 1 grav.

LEHNERT (H.). — Henri-François Brandt, erster Medailleur an der kön. Münze und Professor der Gewerbe-Akademie zu Berlin (1789-1845). Berlin, B. Hessling. Grand in-4°, 74 p. et 22 pl.

LUCAS (C.). — François Blondel à Saintes, à Rochefort et aux Antilles (1665-1667). Caen, Delesques. In-8°, 18 p.
Extrait du *Compte rendu du 61^e Congrès archéologique de France*.

MICHAU (C.). — Notice sur J.-B. Salesses, musicien, compositeur, sculpteur. Paris, Herluisson. In-8°, 16 p. et portr.

MONCEAUX (H.). — Les Le Rouge de Chablis, calligraphes, miniaturistes, graveurs et imprimeurs. Etude sur les débuts de l'illustration du livre au x^e siècle, av. 200 fac-similés dans le texte ou hors texte. Paris, Claudin, 2 in-8°, t. I^{er}, vii-310 p.; t. II, 336 p.

Le peintre François Bonvin. Lettres et souvenirs. Blois, imp. Migault et C^{ie}. In-16, 100 p.

REYMOND (M.). — Les Della Robbia. Florence, Alinari. In-8°, 278 p. av. gr. et 10 pl.

RICCI (C.). — Correggio: His Life, his Friends and his Time. New and enlarg. edit. in 14 monthly parts. Part I. W. Heinemann. In-4°.

RICCI (C.). — Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. Übersetz. von Hedwig John. Berlin, Cosmos, Verlag für Kunst und

Wissenschaft. Grand in-4°, xxii-446 p. avec grav. et 40 pl.

SIZERANNE (R. de la). — Ruskin et la religion de la Beauté. Paris, Hachette et C^{ie}. In-16, 364 p. et 2 portr.

VACHON (M.). — Detaille. Paris, Lahure. Grand in-4° avec 236 gr. et 24 pl.

ZETTER-COLLIN (F.-A.) et J. ZEMP. — Gregorius Sickinger, Maler, Zeichner, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn, 1558-1616. Solothurn, Jent et Co. In-8°, 18 p.

Extrait de l'*Anzeiger für schw. Altertumskunde*.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Illustriertes Centralblatt für die christliche Altertumskunde. I. Jahrgang. Sept. 1896 bis Aug. 1897. 15 Nummern. München, G.-A. Müller. Gr. in-4°.

Il Raffaello, Rivista d'arte e di storia patria. Anno I, n° 1 (17 gennaio 1897). Urbino, tip. della Cappella. In-4°, 8 p.

Dekorative Kunst. Zeitschrift für angewandte Kunst. Herausgegeben von H. Bruckmann, München, u. J. Meier-Graefe, Paris. I. Jahrgang. Heft 1, Oktober 1897. München, F. Bruckmann. In-4°, 56 p. à 2 col., ill.

Paraît tous les mois.

Deutsche Kunst und Dekoration. Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache in neuestlicher Auffassung. I. Jahrg. Heft 1 und 2, Oktober und November 1897. Darmstadt, Berlin, Wien, Leipzig. In-4°, 56 p. à 2 col., ill.

Gazette numismatique française, dirigée par Fernand Mazerolle et éditée par R. Serrure. Paris, 53, rue de Richelieu. In-8°, 128 p. et pl. hors texte.

Das Kupferstichkabinet. Nachbildungen von Werken der graphischen Kunst vom Ende des xv. bis zum Anfang des xix. Jahrh. I. Jahrgang. Gr. Lichterfelde. Berlin, Fischer und Franke. In-folio. 12 fasc. de 6 pl.

Lithographie, organe mensuel des artistes lithographes. 1^{re} année, n° 1 (juin 1897). Paris, 34, boulevard de Clichy. In-4° à 3 col., 8 p.

Das Plakat. N° 1, 1. Juli. Nürnberg, Raw.

La Revue populaire des Beaux-Arts, revue hebdomadaire illustrée, 1^{re} année, n° 1. Paris, 13, rue Grange-Batelière. 16 p. à 2 col. avec ill. et 1 gravure hors texte.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1897

TRENTE-NEUVIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE — TOME DIX-HUITIÈME

TEXTE

1^{er} JUILLET — 481^e LIVRAISON

	Pages
J. Flammermont LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE (1 ^{er} article) . .	5
Albert Besnard LE SALON DE 1897. — SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS (2 ^e et dernier article).	22
Georges Benedite UNE TÊTE DE STATUE ROYALE : PSAMMÉTIK III. . . .	35
Albert Maignan LE SALON DE 1897. — SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (3 ^e et dernier article)	43
Ary Renan UNE NOUVELLE ILLUSTRATION DES ÉVANGILES, PAR M. JAMES TISSOT (2 ^e et dernier article)	61
Henri Bouchot BAUDOUIN PEINTRE RELIGIEUX (2 ^e et dernier article).	69
	CORRESPONDANCE DE L'ÉTRANGER :
William Ritter. LE SALON DE VIENNE (2 ^e et dernier article).	78
Henri Hymans BELGIQUE : UNE EXPOSITION DE PORTRAITS ANCIENS A BRUXELLES	81

1^{er} AOUT — 482^e LIVRAISON

M ^{me} Mary James Darmesteter JOHN EVERETT MILLAIS	89
E. Blochet. LES MINIATURES DES MANUSCRITS MUSULMANS (2 ^e et dernier article)	105

M ^{lle} Eugénie Sellers . .	L'HERMÈS D'OLYMPIE	119
L. Magne.	COUP-D'ŒIL SUR L'ARCHITECTURE AUX SALONS DE 1897.	140
Émile Molinier	LA CÉRAMIQUE ITALIENNE AU LOUVRE.	147
A. Roserot.	LA STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XV, PAR EDMÉ BOUCHARDON (3 ^e et dernier article).	159
G. S.; A. M.; A. R. . . .	BIBLIOGRAPHIE : L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este (A. Gruyer); Jacopo della Quercia (C. Cornelius); Le Vite de Piu eccellenti pittori, etc., da G. Vasari : I. Gentile da Fabriano e il Pisanello, edizione critica, etc. (A. Venturi); Storia documentata della Certosa di Pavia : I. La Fondazione (L. Beltrami); Jacopo de' Barbari (P. Kristeller).	171

1^{er} SEPTEMBRE — 483^e LIVRAISON

August Schmarsow . . .	MAITRES ITALIENS A LA GALERIE D'ALTENBURG.	177
Emil Pacully	LE RETABLE D'OPORTO.	196
Jean-J. Marquet de Vasselot.	LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE RONCEVAUX (1 ^{er} article).	205
Gaston Migeon	LE MUSÉE CERNUSCHI	217
Émile Gallé	LES SALONS DE 1897 : OBJETS D'ART.	229
Henri Frantz	LES SALONS ANGLAIS : ROYAL ACADEMY ET NEW GALLERY.	251
André Pératé	CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : L'EXPOSITION DU GUILDHALL A LONDRES	261

1^{er} OCTOBRE — 484^e LIVRAISON

Bernhard Berenson . . .	DE QUELQUES COPIES D'APRÈS LES ORIGINAUX PERDUS DE GIORGIONE	265
J. Flammermont	LES PORTRAITS DE MARIE-ANTOINETTE (2 ^e article).	283
Raymond Bouyer	PETITS MAITRES OUBLIÉS : GEORGES MICHEL	304
Roger Marx	ARTISTES CONTEMPORAINS : HENRI GUÉRARD.	314
Jean-J. Marquet de Vasselot.	LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE RONCEVAUX (2 ^e et dernier article)	319
F. Engerand.	UN PORTRAIT PRÉTENDU DE M ^{me} DE PARABÈRE AU MUSÉE DE CAEN	334
Marius Vachon	LUCIEN FALIZE.	343

1^{er} NOVEMBRE — 485^e LIVRAISON

Georges Lafenestre. . .	M. ERNEST HÉBERT (2 ^e et dernier article)	353
Herbert F. Cook.	TRÉSORS DE L'ART ITALIEN EN ANGLETERRE. — LE CAR- TON DE LÉONARD DE VINCI A LA ROYAL ACADEMY. . .	371
Maurice Tourneux . . .	BOUCHER, PEINTRE DE LA VIE INTIME.	390
Henri Bouchot.	CHARGES D'HORACE VERNET D'APRÈS SES CONFRÈRES DE L'INSTITUT	393
S. di Giacomo	BONNE SFORZA A NAPLES. ÉTUDE SUR LES MŒURS SOMP- TUAIRES ITALIENNES AU COMMENCEMENT DU XVI ^e SIÈ- CLE, 1505-1517 (1 ^{er} article)	409
Marius Vachon	ÉDOUARD DETAILLE, LETTRES ET NOTES PERSONNELLES. .	423
Auguste Marguillier. . .	BIBLIOGRAPHIE : L'Art ancien à l'Exposition natio- nale suisse	438

1^{er} DÉCEMBRE — 486^e LIVRAISON

Pierre Gauthiez.	HANS HOLBEIN SUR LA ROUTE D'ITALIE : LUCERNE ; ALTDORF (1 ^{er} article).	441
Émile Michel.	FRANÇAIS	454
Pierre Gusman	LA VILLA D'HADRIEN	469
Gaston Schéfer	LE STYLE EMPIRE SOUS LOUIS XV	481
Maurice Paléologue. . .	LE PORTRAIT DE GIOVANNA TORNABUONI PAR DOMENICO GHIRLANDAJO	493
Émile Molinier	LA COLLECTION HAINAUER.	498
Henri Frantz	UN RÉNOVATEUR DE L'ART INDUSTRIEL : WILLIAM MORRIS. .	503
Henri Hymans.	« MARGOT L'ENRAGÉE », UN TABLEAU RETROUVÉ DE PIERRE BREUGHEL LE VIEUX	510
Paul Dukas	CHRONIQUE MUSICALE : ACADEMIE NATIONALE DE MUSI- QUE : « LES MAÎTRES CHANTEURS DE NUREMBERG », DE RICHARD WAGNER.	514
Auguste Marguillier. . .	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1897. .	518

GRAVURES

1^{er} JUILLET — 481^e LIVRAISON

	Pages
Marie-Antoinette à l'âge de douze ans (Château de Schœnbrunn) ; Marie-Antoinette en 1769, peint par Ducreux, gravé par Duponchel ; Marie-Antoinette en 1769, peint par Kranzinger, gravé par C. Le Vasseur ; Marie-Antoinette en 1770, peint par Wagenschœn, gravé par C.-F. Fritsch ; Marie-Antoinette en 1770 (Palais impérial de Vienne).	9 à 19
Salon du Champ-de-Mars : Automne, par M. René Ménard, en tête de page ; Le Christ en croix, par M. Eugène Carrière ; Portrait de Mme G., par M. A. de La Gandara ; Les Voix de la mer, par M. Ary Renan ; Lise Nøtter, les Nuits claires en Norvège, par M. Humphreys Johnston ; Portraits, par M. Lucien Simon ; Petite fille au chapeau, par M. Jacques Blanche. 22 à	33
<i>Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé</i> , carton de la composition de M. Puvis de Chavannes destinée au Panthéon (Salon du Champ-de-Mars) : héliogravure Charreyre, tirée hors texte (v. t. XVII, p. 504)	26
Fragment d'inscription hiéroglyphique au revers de la tête de Psammétique III (Musée du Louvre), en lettre	35
<i>Psammétique III : Tête de statue royale</i> (Musée du Louvre) : héliogravure Massard, tirée hors texte.	36
Salon des Champs-Élysées : Douce journée, par M. H. Lerolle, en tête de page ; Mme la comtesse de B., par M. F. Humbert ; Portrait de Mme B., par M. Marcel Baschet ; Autour du berceau, par M. A. de Richemont ; Saint Georges vainqueur, par M. G. Bergès ; Solitude, par M. Harpignies ; Paris vu des hauteurs de Belleville, par M. Guillemet ; Les feuilles tombent, par M. Félix Bouchor ; Dernières lueurs, par M. Wéry ; Au bord de l'eau, par M. Ridet.	43 à 59
<i>Aigle liant un lièvre</i> , par M. Léon Bonnat (Salon des Champs-Élysées) : eau-forte originale de l'artiste, tirée hors texte.	58
L, lettre initiale tirée de l'Évangélaire de Louis le Débonnaire, manuscrit du ix ^e siècle, à la Bibliothèque Nationale.	61
Dessins de M. James Tissot pour l'illustration de « La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ » : Un Arménien de Jérusalem ; Transept de la mosquée El-Aksa, à Jérusalem ; Emplacement du parvis des Gentils, à Jérusalem.	63 à 67
Gouaches de Baudouin pour des « Épitres et Évangiles » à l'usage de la chapelle de Versailles (Bibliothèque Nationale) : Saint Luc écrivant son Évangile ; La Nativité ; L'Annonciation aux Bergers ; Chérubins, cul-de-lampe.	71 à 77
Frise décorative, par M. A.-K. Womrath.	78

1^{er} AOUT — 482^e LIVRAISON

Oeuvres de John Everett Millais: Ophélie; Le Huguenot; L'Ordre d'élargissement; Carlyle (National Portrait Gallery, Londres); Illustration pour <i>The Plague cart of Elliant</i> , dessin; Le Désespoir, dessin, en cul-de-lampe	93 à 104
<i>La Jeune Aveugle</i> , par John Everett Millais (Corporation de Birmingham): eau-forte de M. A. Mongin, tirée hors texte	98
Miniatures de manuscrits musulmans: Encadrement de page tiré d'un manuscrit persan; Le roi de Perse Bahram Gour et une de ses femmes (Bibliothèque Nationale).	105 et 111
<i>Le Printemps</i> , par Cosimo Tura (collection Layard): eau-forte de M. J. Payrau, tirée hors texte	118
Copie d'après l'Eiréné de Céphissodote (Glyptothèque de Munich); Tête de la même, de profil et de face; Tête de Ploutos (Musée de Dresde); Tête de Dionysos, appartenant au groupe d'Hermès portant Dionysos enfant (Musée d'Olympie); Tête de l'Hermès d'Olympie (ibid.).	121 à 133
<i>L'Hermès d'Olympie</i> (Musée d'Olympie), phototypie tirée hors texte	128
La gare centrale de Bucharest, projet de MM. A. Marcel et Blanc (Salon des Champs-Élysées), en bande de page; Galerie japonaise, par M. A. Marcel (ibid.); Symphonie, vitrail exécuté par M. F. Gudin d'après le carton de M. E. Grasset (Salon du Champ-de-Mars).	140 à 143
Carreaux de pavage en faïence provenant de Brou (Musée du Louvre), en bande de page; Grand plat en faïence, milieu du x ^e siècle (ibid.); Aiguière en faïence, même époque (ibid.); Grand plat en faïence, fabrique de Faenza, vers 1480 (ibid.); Vase de pharmacie, Italie, fin du x ^e siècle (ibid.); Aiguière en faïence, Faenza, fin du x ^e siècle (ibid.); Grand plat gravé sur engobe, nord de l'Italie, fin du x ^e siècle (ibid.); Grand plat gravé sur engobe, Italie, vers 1460 (ibid.).	147 à 157
<i>Mademoiselle Charlotte du Val d'Ogues</i> , par J.-L. David (collection du commandant Hardouin de Grosville), héliogravure Charreyre, tirée hors texte (v. t. XVII, p. 437).	158
Statuette en bronze de Louis XV (Musée de Montpellier).	163

1^{er} SEPTEMBRE — 483^e LIVRAISON

Sainte Famille, par Ansuino du Forlì (Galerie d'Altenburg); Prédication de saint Christophe, par le même (Chapelle des Eremitani, Padoue); Épisodes de la vie de saint Christophe (ibid.); Portrait de Catarina Sforza, par Botticelli (Galerie d'Altenburg); Madone, par Antonissimo Romano (ibid.).	179 à 193
Bourgeoise flamande, d'après une tapisserie de Notre-Dame de la Poterie, en lettre; La Vierge et les Saints, par Gérard David (Musée de Rouen); Le Baptême du Christ, par le même (Musée de Bruges); Marguerite d'Austriche, par J. Gossaert (Musée d'Anvers); Figure tirée d'un médaillon en verre peint de la Chapelle du Saint Sang, à Bruges (xvi ^e siècle), en cul-de-lampe	196 à 204

<i>La Vénération du Saint Sang</i> , retable de la Santa Casa de Misericordia, à Oporto : héliogravure Charreyre, tirée hors texte	200
Trésor de l'abbaye de Roncevaux : Coffret arabe en argent doré; Couverture d'évangélique en argent repoussé; Coffret en argent; Détail du trône de Notre-Dame de Roncevaux.	207 à 213
<i>La Vierge de Roncevaux</i> (Trésor de l'abbaye de Roncevaux) : phototypie tirée hors texte	214
Objets de la collection Cernuschi : Vases en bronze, Chine, en tête de page; Portrait de M. Cernuschi, en lettre; Bouddha colossal, provenant de Mégouro (Japon); Tigre en bois doré, Japon; Vase rituel en brouze, Chine; Vase en bronze, Chine; Vases rituels en bronze, Chine; Urne en bronze, Japon, en cul-de-lampe	217 à 228
Cadre de glace en bois sculpté, par M. L. Hestaux (Salon du Champ-de-Mars), encadrement de page; « Le Trèfle », gobelet d'étain, par M. Brateau (ibid.); Pellette à sel, par le même (ibid.); Chaise d'enfant, par M. Dampit (ibid.); Les Colimaçons, frise par M. Pierre Roche, grès de M. Bigot (ibid.); Coupe au lézard, par M. Pierre Roche, grès de M. Bigot (ibid.); Coffret en ivoire, ors repoussés et émail, par MM. Grandhomme, Garnier, Brateau (ibid.); Petit côté de ce même coffret; Reliure mosaiquée pour « Les Nuits », d'Alfred de Musset, exécutée par M. Marius-Michel (ibid.); Poignée de grand'porte, bronze, par M. V. Prouvé (ibid.).	229 à 246
<i>Mistress Cuthbert</i> , par Th. Lawrence (coll. de M. de Angarica) ; héliogravure tirée hors texte (v. t. XVII, p. 450).	250
Les Salons de Londres : Le Pèlerin de l'amour, par Burne-Jones (New Gallery), en bande de page (publié avec l'autorisation de M. Hollyer); Hylas et les Nymphes, par M. Waterhouse (Royal Academy); Paris sur le mont Ida, par M. Watts (New Gallery); La Venue de la Nuit, par M. W. Glehn (New Gallery)	251 à 259

1^{er} OCTOBRE — 484^e LIVRAISON

David, copie d'après Giorgione (Musée impérial de Vienne); Orphée et Eurydice, copie de Cariani d'après Giorgione (coll. Lochis, à Bergame); Apollon et Daphné, par Giorgione (Séminaire de Venise); Portrait d'homme, copie d'après Giorgione (anciennement collection Doetsch); Portrait d'homme, d'après Giorgione (collection Esterhazy, à Budapest); Portrait de femme, copie d'après Giorgione (coll. de M. Crespi, à Milan).	267 à 279
Médaillon de la Dauphine Marie-Antoinette, dessiné par Vassé, gravé par Demarteau l'aîné; La Dauphine en 1771, pastel de Liotard (Château de Laxembourg); La Dauphine en 1771, pastel d'auteur inconnu (ibid.); La Dauphine en 1771, buste de J.-B. Lemoyne (Musée impérial de Vienne); Marie-Antoinette, d'après la gravure de L.-J. Cathelin; La Dauphine, tapisserie des Gobelins exécutée par Audran d'après Duplessis (1774) (coll. de M. le prince Auguste d'Arenberg).	285 à 297
Portrait de Georges Michel, en lettre; Œuvres de G. Michel : Vue de Senlis; Un vieux manoir; Grande plaine.	304 à 311
<i>Un vieux moulin</i> , par Georges Michel (appartient à M. Durand-Ruel); eau-forte de M. Boilvin, tirée hors texte	306

Oeuvres de Henri Guérard : Chantier de construction, d'après une eau-forte ; Locomotive dans la neige, id. ; La récolte du varech, id.	315 à 317
<i>Tête de jeune fille</i> , eau-forte originale de Henri Guérard, tirée hors texte . .	318
Trésor de l'abbaye de Roncevaux : Reliquaire en argent émaillé, côté gauche et côté droit ; Croix en argent doré, xvi ^e siècle	324 à 331
Portrait prétendu de M ^{me} de Parabère, par Fontenay (Musée de Caen) ; M ^{me} de Parabère, par Rigaud (appartient à M. le colonel de Sancy-Parabère) ; M ^{me} de Parabère, par Antoine Coypel, d'après la gravure de Leguay :	337 à 341
Décoration de la Coupe d'or du Musée des Arts décoratifs ; L'orfèvre et le graveur, dessous de la coupe, en lettre ; Le Bois et le Tissue, dessin de M. Luc-Olivier Merson pour la frise d'or et d'émail ; La Vigne naturelle, dessin de M. Cantel ; La Vigne romaine, dessin de M. Hirtz ; Les Arts du feu, dessin de M. Luc-Olivier Merson pour la frise d'or et d'émail ; La Vigne byzantine, dessin de M. Hirtz ; La Vigne gothique, La Vigne Renaissance, La Vigne Régence, dessins de M. Cantel ; La Vigne assyrienne, La Vigne grecque, dessins de M. Hirtz ; L'Imprimerie, la Reliure, l'Architecture, fragment de la frise d'or et d'émail, dessin de M. Luc-Olivier Merson ; Intérieur de couvercle, dessin de M. Cantel. Thérière en argent ciselé, par MM. Bapst et Falize, en cul-de-lampe. 343 à	352

1^{er} NOVEMBRE — 485^e LIVRAISON

Oeuvres de M. Ernest Hébert : Décoration de l'abside du Panthéon, en tête de page ; Adélaïde, paysanne de la Cervara, dessin ; Étude pour le « Sommeil de l'Enfant Jésus » ; Dessin pour le tableau « Les Cervaroles » ; La Zingara ; Esquisse pour une Vierge ; Rosa Nera (Cervara), dessin ; Tête d'étude ; Dessin pour « Rome vaincue »	353 à 369
<i>Le Calvaire de Casamicciola</i> , à <i>Ischia</i> , aquarelle de M. Ernest Hébert : héliogravure Dujardin, tirée hors texte.	358
<i>Filles de pêcheurs à Ischia</i> , aquarelle de M. Ernest Hébert : photogravure tirée hors texte	368
Carton pour la « Sainte Anne », par Léonard de Vinci (Royal Academy, Londres) ; La Sainte Famille, par Bernardino Luini (Galerie Ambrosiana, Milan) ; La Sainte Famille, par Raphaël (Musée de Madrid) ; Carton pour la « Sainte Anne », attribué à Léonard de Vinci (coll. du comte Esterhazy, Vienne) ; Sainte Anne, tableau attribué à Léonard de Vinci (coll. Yarborough, Londres)	373 à 387
<i>Le Déjeuner</i> , par F. Boucher (Musée du Louvre) ; eau-forte de M. E. Boilvin, tirée hors texte	392
Seize croquis-charges de membres de l'Institut, par Horace Vernet : Blondel et Hersent, en tête de page ; Heim, en lettre ; Spontini ; David ; Picot ; Pradier ; Fontaine ; Huyot ; Tardieu ; Paer ; Halévy ; Chabrol-Volvic ; Le vicomte Siméon ; Lord Brougham ; Vaudoyer, en cul-de-lampe . 393 à	408
Château de Castelcapuano, côté du Nord, en tête de page ; Isabelle Sforza d'Aragon, par Antonio Campo ; Bonne Sforza à l'âge de vingt-cinq ans (« Chronica Polonorum », 1522) ; Château de Castelcapuano, côté du Sud (d'après une lithographie de 1840) ; Tombeau de Marie d'Aragon, par le Rosellino, 1460 (église de Monte Oliveto, Naples) ; Maître-autel de la	

chapelle des Mastrogiudici, par Benedetto da Majano (église de Monte Oliveto, Naples); Médaille de Sigismond I ^{er} , par le Pontormo, en cul-de-lampe.	409 à 422
Études et tableaux de M. Édouard Detaille : Grenadiers de la garde (1870), en tête de page; Dragon autrichien; Maisons de Morsbronn; Trompette de uhlans; Bagpiper des highlanders; Élève de l'école militaire Nicolas; Dessin; Croquis, en cul-de-lampe	423 à 437
<i>L'Alerte</i> , par M. Édouard Detaille : héliogravure tirée hors texte	424
<i>Officiers autrichiens</i> (étude pour le tableau « Sortie de la garnison de Huningue », par M. Édouard Detaille : chromotypogravure tirée hors texte.	434

1^{er} DÉCEMBRE — 486^e LIVRAISON

Frontispice pour les œuvres d'Érasme, par Hans Holbein le jeune (ancien Musée Fäsch, à Bâle), encadrement de page; Enseigne pour un maître d'école, peinte par Hans Holbein le jeune, en 1516 (Musée de Bâle); Portraits d'enfants, par Ambroise Holbein (ibid.)	441 à 451
Le peintre Français dans son atelier, en tête de page; Œuvres de Français : Vue de Gènes, dessin à la mine de plomb (appart. à M. Ch. Busson); Une Mare près de Senlisse, dessin d'après nature; Ronces et fougères, dessin; Sous bois, dessin; Branche de chêne, dessin, en cul-de-lampe	454 à 468
<i>Matinée de printemps</i> , dessin à l'encre de Chine, par Français : phototypie tirée hors texte	462
La Villa d'Hadrien : Le Palais impérial, en tête de page; Le Serapeum de Canope; Le Pœcile; La Nymphee; Le Prytanée, gravures sur bois originales de M. Pierre Gusman; Buste d'Hadrien (Musée du Vatican).	469 à 479
Composition tirée des « Métamorphoses » d'Ovide, plaquette en marbre, école ferraraise, fin du x ^e siècle (coll. G. Dreyfus).	480
Œuvres de Piranesi : Cheminée, en tête de page; Frontispice du « Recueil des vases »; Cheminée du cabinet de Jean Hope; Cheminée; Cheminée (château du comte d'Exeter, à Burghley); Cheminée; Cheminée composée par Percier et Fontaine.	481 à 491
Médaille de Giovanna Tornabuoni, par Niccolò Fiorentino, en lettre; Giovanna Tornabuoni, terre cuite, école florentine, fin du x ^e siècle (coll. G. Dreyfus).	493 à 495
<i>Giovanna Tornabuoni</i> , par Domenico Ghirlandajo : héliogravure Fillon et Heuse, tirée hors texte	496
<i>Neptune</i> , par Andrea Briosco dit Riccio : eau-forte de M. P. Halm, tirée hors texte	502
William Morris, par M. G.-F. Watts	505
Margot l'Enragée, par Pierre Breughel le vieux (coll. de M. Mayer van der Bergh)	511

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

Rue de **ROME** 74, Maison Cont. 332 m.
à Paris Rev. 21.000 f. M. à p. 150.000
VÉSINET
Propriété, route de Croissy, 22. C. 6.380. M. à p. 80.000.
A adj. s. l'ench., ch. not. Paris, 21 déc. 97. S'ad. aux n^{os} Dubreuil, à
Courbevoie, Huguenot, à Paris, 50, r. Boétie, d. en.

RUE DU FOUR, 55 (Croix-Rouge). Mon. NEUVE
Rev. 21.452 f. M. à p. 300.000 f.
A adj. s. l'ench., ch. not. Paris, 21 déc. 97. S'ad. aux not.
M^{re} Auberge, à Melun et Breuillaud, 333, r. St-Martin.

RUE DE THANN, 8 (PARC MONCEAU).
Cec. 245^m. Rev. 13.120 f. M. à
p. 225.000 f. A adj. s. l'ench., ch. not. Paris, 21 déc. 1897.
S'ad. à M^{re} Breuillaud, not. à Paris, 333, rue St-Martin.

Mais. rue **BEAUBOURG**, 3. C. 132^m. Rev. 7.905 f.
à Paris M. à prix **75.000 fr.**
RUE SIMON-LE-FRANC, 24. C. 138^m. Rev.
4.640 f. M. à p. **45.000 f.**
JOUY-EN-JOSAS pr. Versailles. Propriété d'agr.
au Petit-Jouy, route de Ver-
sailles, 12.600^m. M. à p. **15.000 f.** A adj. s. l'ench.
ch. not. Paris, 14 déc. 1897, midi, par M^{re} A. Morel
d'Arleux et Breuillaud, not., 333, r. St-Martin. Paris.

G^{de} PROPRIÉTÉ, rue du Théâtre, 83 et 87, et
r. Violet, 38 et 40 (pan coupé).
Cont. 1.122^m. Rev. suscep. gr. aug. 7.092 f. M. à prix
100.000 f. A adj. s. l'ench., ch. not. Paris, 21 décem-
bre 1897. S'ad. à M^{re} C. Tolly, not. Paris, 9, r. de Grenelle.

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

**30 Millions de Bouteilles
PAR AN**

Vente : 15 Millions

SAVON ROYAL DE THRIDACE * SAVON VELOUTINE

VIOLET, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour
(l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) **29, Boul^d des Italiens, PARIS.**

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, rue St-Augustin

Avenue Victor-Hugo, 67.
Rue Champannet, 194.
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base
d'HEMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

PERMANENT PHOTOGRAPHS

OF THE WORKS OF

SIR EDWARD BURNE-JONES, Bart.

G. F. WATTS, R.A.

DANTE GABRIEL ROSSETTI.

HOLBEIN, Drawings at Windsor Castle by
Kind permission of Her Majesty The
QUEEN.

HARRY BATES, A.R.A. Homer and others.

HAGUE GALLERY. A Selection from, by
F. HOLLYER, Jun.

ALBERT MOORE AND OTHER ARTISTS.

PORTRAITS FROM LIFE. Studio is arran-
ged for sittings on Mondays.

Can be obtained of

FREDK. HOLLYER

9, Pembroke Square, Kensington. LONDON


ILLUSTRATED CATALOGUE, POST FREE, 12 STAMPS

MA CORNELIE FLEUR

Dernière Création

PRECIOSA VIOLETTE
PARFUM EXQUIS, DÉLICAT ET PERSISTANT
Quintessence supérieure, Savon,
Eau de Toilette extra-fine,
Extrait Végétal pour les soins de la Chevelure
Poudre de Riz Invisible et Impalpable
JOLI COFFRET POUR CADEAU

ED. PINAUD
PARIS



Flacon : 5 fr. Franco : 5 fr.

PURETÉ DU TEINT
Étendu d'eau le
LAIT ANTÉPHÉLIQUE
ou Lait Candès

Dépuratif, Tonique, Désinfectant, dissipe
Hâle, Rougeurs, Erides precoces, Rugosités,
Boutons, Efflorescences, etc., conserve la peau
du visage claire et saine. — A l'état pur,
il enlève, on le sait, Masques et
Taches de rousseur.

Il date de 1849

CANDES, Paris B^{is}-Denis, 16



D'ÉCLAIRAGE ET DE CHAUFFAGE PAR LE GAZ

Le Conseil d'administration a l'honneur d'informer MM. les Obligataires que les intérêts du 2^e semestre 1897, soit 10 francs par obligation entièrement libérée et 7 francs par obligation libérée de 330 francs seulement, seront payés, à partir du 3 janvier prochain, tous les jours non fériés, de dix heures à deux heures, au siège de la Compagnie, rue Condorcet, n° 6.

La somme nette à recevoir, déduction faite des impôts établis par les lois de finance, est fixée ainsi qu'il suit :

1 ^o Obligations définitives nominatives . . .	9 fr. 60
2 ^o Obligations au porteur	9 fr. 087
3 ^o Obligations provisoires nominatives . . .	6 fr. 72
4 ^o Obligations au porteur	6 fr. 365

Les porteurs de 20 obligations au moins pourront déposer leurs titres dès le 1^{er} décembre, en échange d'un mandat de paiement, à l'échéance du 3 janvier prochain.

Les coupons ci-dessus désignés pourront être payés à dater du 1^{er} décembre 1897, sous déduction de l'escompte calculé aux taux de la Banque de France (sauf pour les titres grevés d'usufruit ou inscrits au nom d'incapables), mais les titres auxquels appartenaient les coupons ainsi escomptés ne pourront plus être présentés au transfert ou à la conversion avant le 3 janvier suivant.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement
du Commerce et de l'Industrie en France.

SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL : 120 MILLIONS
Siège social : 54 et 56, rue de Provence, à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe ; — Ordres de Bourse (France et Étranger) ; — Souscriptions sans frais ; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. à lots de la Ville de Paris et du Crédit Foncier, Bons à lots de l'Exposition de 1900, etc.) ; — Vente ferme ou à prime de Bons Panama et de Bons du Congo, avec faculté pour l'acheteur à prime de réaliser son achat, par l'abandon de la prime, dans les cinq jours qui suivent le tirage ; — Coupons ; — Mise en règle de titres ; — Avances sur Titres ; — Escompte et Encaissement d'Effets de commerce ; — Garde de Titres ; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages ; — Transports de fonds (France et Étranger) ; — Billets de crédit circulaires ; — Lettres de crédit, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

52 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 224 agences en Province, 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et d'Étranger.

CHEMINS DE FER

DE

PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

STATIONS HIVERNALES

Nice, Cannes, Menton, etc.

*Billets d'aller et retour collectifs,
valables 30 jours.*

Il est délivré, du 15 octobre au 30 avril, dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., sous condition d'effectuer un parcours minimum de 300 kilomètres, aller et retour, aux familles d'au moins 4 personnes payant place entière et voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 1^{re}, 2^e et 3^e classe, pour les stations hivernales suivantes : **Hyères** et toutes les gares situées entre **Saint-Raphaël**, **Grasse**, **Nice** et **Menton** inclusivement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de six billets simples ordinaires, le prix d'un de ces billets pour chaque membre de la famille en plus de trois, c'est-à-dire que les trois premières personnes paient le plein tarif et que la quatrième personne et les suivantes paient le demi-tarif seulement.



FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS
FOURNITURES pour Peinture à l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barboline, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison CH. ROBINSON et Co, de Londres.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉ

CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

COMMENT DISCERNER LES STYLES

Du VI^e au XIX^e Siècle

Par L. ROGER-MILÉS

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVREUX, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Spécimen gratis et franco.

EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1794)
28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : De 3 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.

5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)

HARO & C^{ie}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Ltd

Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques.

Direction générale pour la France : 3, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e Série, 1881-1892 comprise)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^{rs}

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel

39^e ANNÉE — 1897

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris	Un an : 60 fr. Six mois : 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements —	64 fr. — 32 fr.	Un an : 68 fr. Six mois : 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M^{re} DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, DE FOURCAUD, DE GEYMÜLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MABILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARGUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), ÉM. MOLINIER, EUG. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH, ARY RENAN, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M./TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc. etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, 8, RUE FAVART, PARIS
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.